



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Powroty znaczeń : aktualizacje tradycji kulturowych w literaturze macedońskiej po 1945 roku

Author: Lech Miodyński

Citation style: Miodyński Lech. (1999). Powroty znaczeń : aktualizacje tradycji kulturowych w literaturze macedońskiej po 1945 roku. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Lech Miodyński


Powroty znaczeń

**Aktualizacje tradycji kulturowych
w literaturze macedońskiej po 1945 roku**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 1999



Powroty znaczeń

**Aktualizacje tradycji kulturowych
w literaturze macedońskiej po 1945 roku**

**Prace Naukowe
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 1768**

Lech Miodyński

Powroty znaczeń

**Aktualizacje tradycji kulturowych
w literaturze macedońskiej po 1945 roku**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 1999

**Redaktor serii: Historia Literatur Słowiańskich
BARBARA CZAPIK-LITYŃSKA**

**Recenzent
KRZYSZTOF WROCŁAWSKI**



BGN 2814

Treść

Wstęp	7
-----------------	---

CZĘŚĆ I

Zaburzenia ewolucji	27
Utracone paradygmaty	49

CZĘŚĆ II

<i>Slavia orthodoxa</i> i pogański archaizm: interteksty wobec heroicznej legendy kultury	73
Od dokumentalizmu do pseudohistorii i terapii mitycznej	113
Dialektyka projektów perswazyjnych	161
Renowacje (neo)romantyczne: między słowem sentymentalnym i symbolicznym .	197
Zakończenie	224
Bibliografia	228
Indeks nazwisk	231
Rezime	242
Summary	243

Wstęp

W opinii zwolenników entropijnej teorii sztuki, w tym także wizji stopniowej dekanonizacji literatury, poszukiwania sensów artystycznych coraz wyraźniej zmierzają ku zwielokrotnieniu znaczeń i możliwości, stając się dla twórców ludyczną oraz nieselektywną konsumpcją tradycji. Proces ten jest zresztą coraz częściej postrzegany jako obiektywny. Użytkowość kategorii „płynności sensów” nie ulega zawieszeniu na obszarach wolnych od awangardowych i ponowoczesnych rozliczeń z przeszłością, a dialogowo-kontekstowa struktura świadomości artystycznej wyraźnie rysuje granice penetracji czasoprzestrzennej w piśmiennictwach konstytuujących dopiero swe oblicze. W pierwszym rzędzie należałoby, jak przypuszczam, zwrócić uwagę na trzy cechy charakteru literatury macedońskiej ostatniego półwiecza, przesądzające o jej swoistym, synkretycznym szyfrze ideowym: nieusatysfakcjonowanie własnym klasycznym kanonem (używając przeceniającego melioratywu), nagłą stabilizację wzorca kulturowo-językowego oraz przyspieszony rozwój na polu gatunków i adaptowanych konwencji. Wielkie nie zrealizowane do końca w przeszłości modele kulturowych tradycji, określane częściej przynależnością do powszechnej historii idei niż do pnia dziejów rodzimych, przenikały i przenikają do narodowego piśmiennictwa w sposób manifestacyjny, bywają wstydliwie kamuflowane, bądź ujawniają się jako niezamierzone efekty. Prześledzenie i opis ich wartkiego strumienia we wszystkich powstałych po wojnie tekstach poetyckich, prozatorskich oraz dramatycznych byłyby ambicją neopozytywistyczną, zbyt wyczerpującą i przerażającą możliwości jednego autora, bohatersko pragnącego obronić się przed falą szczegółów. Dlatego nakreślony plan postępowania badawczego przewiduje rezultat stosunkowo skromny: odczytanie obecności i tożsamości kulturowych prototypów tradycji (określanych — na razie wstępnie

i umownie — terminami: „starosłowiańska”, „folklorystyczna”, „oświeceniowa” i „romantyczna”) w wybranych dziełach funkcjonujących w Macedonii w paradygmacie prawomocnej „współczesności”. Od metaforycznych „powrotów znaczeń”, hermeneutycznego doświadczenia ciągłego pytania i poznania tradycji jako autorytetu droga prowadzi do problemów relacji między literaturą etnocentryczną a uniwersalną, pułapek kultu postępu w sztuce słowa, granic rzeczywistej innowacyjności w utworze, nietypowości procesu historycznoliterackiego. Podejmowanej na te tematy *in abstracto* humanistycznej refleksji przykład macedoński mógłby dostarczyć interesujących argumentów, uzupełniając „słownik znaczeń zdegradowanych, unieruchomionych, znaczeń-dogmatów i znaczeń-stereotypów — oraz znaczeń odnowionych”¹.

Pojęcie tradycji kulturowej ma szerokie i płynne granice semantyczne. Trzeba podkreślić, że nawet ujmując *traditio* w kontekście nieprzerwanego procesu kształtowania, przekazywania i przyswajania danych, więcej naukowej uwagi poświęca się samemu przenoszonemu w historii materiałowi (wiedzy, wierzeniom, sztuce, prawom, moralności, obyczajom itp. — według klasycznej definicji kultury Edwarda Tylora). Opozycja pomiędzy procesualnym a przedmiotowym rozumieniem terminu okazuje się w zasadzie bez znaczenia w synchronicznym oglądzie tradycji jako dostępnego przekazu kultury. Nie ulega wątpliwości, że poddaje się ona ścisłej korelacji z ukształtowaną grupą społeczną, zakorzeniając się w niej tym głębiej, im bogatszą obecność reprezentował ów zespół wartości w przeszłości kolektywu. Pozytywna relacja międzypokoleniowa pozwala także tradycji ustnej („podporze pamięci zbiorowej”, jak wyraża się Maurice Halbwachs²) uzyskać znaczeniową stabilność zarówno w życiu codziennym, jak i podczas dramatycznych prób dziejowych. Sposób międzygeneracyjnej komunikacji w kulturze sam w sobie właśnie jako proces nosi znamiona pewnego powtarzalnego historycznie zorganizowania grupowych kontaktów. Byłby to rodzaj transmisji społecznej, dla której rezerwowanie nazwy „tradycja” (czyli wyłącznie to, co jest przenoszone) często uważa się za pomyłkowe. Sądzi tak na przykład Kazimierz Dobrowolski, wskazując na szeroki zasięg dynamicznych i niejednorodnych zjawisk komunikacyjnych³. Ich rozproszone, wyróżniające cechy mieściłyby się w sferze tzw. czynnościowych definicji tradycji (uznawanych za ograniczone w stosunku do przedmiotowych — określających naturę samego dziedzictwa, oraz podmiotowych — wyrażających stosunek pokolenia do przeszłości)⁴. Sposób

¹ M. Janion: *Odnawianie znaczeń*. Kraków 1980, s. 16.

² Por. M. Halbwachs: *Spoleczne ramy pamięci*. Tłum. M. Król. Warszawa 1969.

³ K. Dobrowolski: *Studia nad życiem społecznym i kulturą*. Wrocław 1966; por. J. Szacki: *Tradycja*. W: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. Red. A. Kłoskowska. Wrocław 1991, s. 206.

⁴ Por. J. Szacki: *Tradycja. Przegląd problematyki*. Warszawa 1971. Z obszernej literatury na ten temat por. także Idem: *Dylematy historiografii idei*. Warszawa 1991; J. Legowicz:

przenoszenia znaków z systemu do systemu (układy generacyjne, etniczne i inne) zależy niejednokrotnie od rodzaju mediów (typu pisma), stopnia zakłóceń przesyłu, aktualnych warunków społecznych. Funkcje tradycji względem kultury sprowadzają się do transmisji, stabilizacji, integracji, identyfikacji kulturowej oraz wzmacniania możliwości adaptacyjnych⁵. Częste syndromy „powrotów do źródeł” czy ideowych „renesansów” dodatkowo komplikują linearny przebieg narastania schedy informacyjnej. W koncepcjach uznających kulturę za „niedziedziczną pamięć” społeczeństwa pewien ład wprowadza jednak założenie trwałości tekstów oraz samego kodu pamięci zbiorowej⁶, co w szczególnie sposób uzasadnia możliwość „cyklicznych aktualizacji” również materiału artystycznego.

Stosunkowo niewielkie fragmenty dziedzictwa w obrębie jednego trzonu narodowego czy kulturowego podlegają historycznemu zapomnieniu bądź neutralizacji w języku wartości współczesnych. Czysto statystycznym miernikiem przydatności owego dziedzictwa jest właśnie stopniowe nadawanie mu sensu według obowiązującego prawa aksjologii. Z domniemaną genezą zjawisk dzisiejszych łączy się więc negatywna bądź pozytywna ocena ich roli w trwaniu kultury, w przemianach idei sztuki, religii, prawa, polityki, nauki czy czystej filozofii. Wskazuje się przy tym z jednej strony na odpowiedniość dziedziczenia kulturowego i biologicznej genetyki, z drugiej zaś strony operuje się metaforą „pamięci zbiorowej” (na przykład w ujęciu durkheimistów) lub tłumaczy wszelkie obciążenia genealogiczne w kontekście oddziaływania archetypicznego, nieskończonego odnawiania się form symbolicznych, naturalnych konwencji poznania itp. Ponadto od czasów Johanna Herdera odpowiedzialnością za wtajemniczenie w meandry tradycji obarcza się fundamentalny wysiłek edukacji, uzupełniający naturalne, biologiczne siły człowieczeństwa.

Sam termin „tradycja kulturowa” może wszak w humanistyczno-antropologicznym ujęciu uchodzić za pleonastyczny, niepotrzebnie wskazując na nierozzerwalność i wyłączność związków między składowymi członami ze społenia. Wyjątkowość rewolucyjnej zmiany oraz zamięłowanie do przetwarzania wzorów cechować ma bowiem trwale świat niematerialnej aktywności człowieka. Względność wszelkiej nowości jest tu oczywista, wzięwszy pod

Tradycja, dziedzictwo i spadek w historii pokoleń. „Studia Filozoficzne” 1981, nr 7–8, s. 71–79; C. Głombik: *Tradycja narodowa a perspektywy kultury.* Lublin 1989; *Kultura polska: tradycja jako uniwersum kodów aksjologicznych.* Red. E. Kosowska. Katowice 1992; *Z zagadnień tradycji.* Red. J. Szymd. Kraków 1985; *Tradicija v istorii kul'tury.* Red. V. A. Karpušin. Moskva 1978.

⁵ Por. Z. Jasiewicz: *Tradycja.* W: *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne.* Red. Z. Staszczak. Warszawa 1987, s. 353–358.

⁶ Por. J. Lotman, B. Uspienski: *O semiotycznym mechanizmie kultury.* W: *Semiotyka kultury.* Red. E. Janus, M. R. Mayenowa. Warszawa 1977, s. 150.

uwagę, jak trwożliwie wspólnota otwiera się na przykład ku obcym systemom pojęć (narodowych, obyczajowych i wszelkich pozostałych), w których funkcjonuje już od dawna jako bezdyskusyjnie przyjmowana wartość. Na kanwie tego rozumowania rodzi się istotny wniosek Jerzego Szackiego, iż „wszelkie spory o »tradycyjność« kultury są w niemałym stopniu sporami o jej rodzimość, obrona zaś tradycji jest często obroną przed intruzą wzorów obcych, które odrzuca się jako sprzeczne z tradycją bez względu na to, jak bardzo są, same w sobie, stare”⁷. Sprawa tolerancji systemu kultury staje się zatem zagadnieniem cywilizacyjno-historycznym, a sama problematyka dziedzictwa powraca, gdy zagrożeniu ulega jego „swojskość”, kiedy normy i autorytety wykorzeniają się w toku modernizacji społecznych. Idealizację tradycji, towarzyszącą paradoksalnie okresowi jej jednoczesnego rozkładu w świadomości kolektywnej, przeciwstawia Szacki sytuacji trwałego umiejscowienia grupy kulturowej we własnym łożysku i przytacza spektakularny sąd Raymonda Arona⁸ — „społeczeństwa tradycyjne nie znają tradycjonalizmu”.

Poszukiwania rodowodu, wzmacnianie wartości oraz wola ich sukcesji w podobny sposób kształtują różnorodne aktualizacje w działalności literackiej, aczkolwiek w swojej podrzędności wobec globalnych procesów przemian cywilizacyjnych pozostaje ona często zinstrumentalizowaną aktywnością historii idei, jedną z „historii specjalnych” w rodzaju *Literaturgeschichte als Problemgeschichte*⁹. W postaci utrwalonej „tradycja kulturowa, uznana za wartość samą w sobie, staje się w tej recepcji niewyczerpaną skarbnicą idei, postaw, tematów, motywów i form, które mają przemawiać do współczesnego czytelnika [...] swoją »prawdziwością«, poświadczoną historyczną reprezentatywnością lub niezwykłością, spotęgowaną magią działania czasu”¹⁰. Podając przykłady „wątków romantycznych” i „postawy romantycznej”, wykra-

⁷ J. Szacki: *Tradycja...*, s. 208.

⁸ Z pracy *Espoir et peur du siècle*. Paris 1957. Warto przy tym wspomnieć ogólne cechy społeczeństwa tradycyjnego (jego relikty okazały się w Macedonii nadzwyczaj trwałe), do których należą: mityczna konstytucja chroniąca ład świata i ład ludzki, konformizm i konsens nie pozostawiający miejsca na niezadowolenie, reprodukcja własnych struktur z pokolenia na pokolenie, umiejscowienie „poza historią”. — Por. G. Balandier: *Ład tradycyjny i kontestacja*. W: *Tradycja i nowoczesność*. Red. J. Kurczewska, J. Szacki. Warszawa 1984, s. 179—180. Z zagadnieniem tym koresponduje teoria „monadyzmu kultur”, uznająca swoistość odczuwania czasu przez każdą z nich. — Por. S. Symotiuk: *Czas w kulturze*. W: *Czas w kulturze*. Red. A. Nowicki. Lublin 1983, s. 19.

⁹ Por. M. Janion: *Jak możliwa jest historia literatury. Humanistyka: poznanie i terapia*. Warszawa 1982, s. 192—207.

¹⁰ M. Kaczmarek: *Dawność kulturowa w literaturze XX wieku (średniowiecze — renesans — barok — oświecenie)*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka. Wrocław 1993, s. 169.

czamy poza odległe ramy ubiegłowiecznej epoki; mówiąc dziś o „społeczno-moralizatorskiej tendencji”, uzupełniamy zarysowany wcześniej i nadal czynny paradygmat oświeceniowy; w przypadku stanowiska awangardowego zdążyliśmy przywyknąć do jego „przedłużonej powtarzalności” i w tak szerokim rozumieniu odnawia się już ono autoironicznie w konotacji jak najbardziej „tradycyjnej”. Pojęcie tradycji kulturowej w porównaniu ze zbiorem tekstów ma więc swoisty opiekuńczy odcień, tym samym ujawnia własną jakościową odrębność wobec tradycji literackiej; dlatego różnorakie oznaki myślenia kategoriami dominującymi w umysłowości wielkich stadiów rozwojowych krzyżują się z postępowaniem konwencji, ewolucją stylu, powstawaniem i rozkładem form. Dziedzictwo piśmiennictwa nie jest wyłącznie duplikatem dziedzictwa kultury, panują między nimi zależności niezmiennie finezyjne i właśnie o te odcienie chodzi w sformułowaniu tytułu. Czas rozwoju sztuki w spiralnym postępie skraca się, coraz częściej i szybciej odnawiając własne bliźniacze odbicia, a „selekcja, deformacja, substytucja mogą dotyczyć również idei pośrednich, wspomagających poszukiwania”¹¹. Dla kultury nie nasyconej jeszcze ani ideologicznym wypełnieniem minionych pomnikowych epok, ani ich ciągłością, a także zagrożonej przedwczesną demobilizacją przez pierwsze uderzenie szablonowej oferty mediów, wielokierunkowy dialog z autonomiczną tradycją jest cenną próbą ratowania utraconego czasu.

Chociaż w dalszej części rozprawy naszkicowana problematyka doczeka się bardziej szczegółowego potraktowania, nie sposób pominąć nasuwającego się w tym miejscu pytania o format opisywanego zjawiska aktualizacji tradycji w niewielkim przecież i mało znaczącym dla powszechnej „technologii literackiej” piśmiennictwie oraz o potencjalną siłę przetrwania obserwowanego

¹¹ B. Skarga: *Granice historyczności*. Warszawa 1989, s. 86–87. Właściwościami każdej recepcji są ponadto: wybiórczość, ukryta destruktywność oraz zapomnianie o pierwowzorze, wobec którego kanonem staje się kolejna interpretacja — tamże, s. 82–83. Długie życie idei filozoficzno-artystycznych kształtuje zmodyfikowany pod wpływem okoliczności cywilizacyjnych typ wrażliwości, co pozwala dziś odczytywać w synkretycznym „tekście świadomości” twórcy argumenty historii idei oraz swoistości językowej organizacji dzieła. — Por. M. Dąbrowski: *Dekadentyzm współczesny*. Izabelin 1996, s. 5–9 (autor powołuje się na heglowsko-diltheyowskie korzenie utrzymanych w tym klimacie prac A. O. Lovejoya (*Essays in the History of Ideas*), E. Frenzel (*Stoff — und Motivgeschichte*) oraz badań P. van Tieghema. Inne prace przydatne na tym polu: H. D. Dahnke: *Erbe und Tradition in der Literatur*. Leipzig 1977; K. Górski: *Literatura a prądy umysłowe*. Warszawa 1938; Z. Łempicki: *Historia kultury a historia literatury. Wybór pism*. T. 2. Warszawa 1966, s. 351–362; J. Abramowska: *Powtórzenia i wybory: studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań 1995; T. Kostyrko: *Kategorie historyczne — instrumentem rozumienia współczesności*. W: *Oblicza postmoderny. Teoria i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1992, s. 161–170.

przywiązania do własnego rytmu cezur kultury¹². Nie chodzi jednak o kreację wizji literatury izolowanej, w której przebliski myślenia historycznego staną się znakomitym pretekstem do pograżenia się w etnocentryzmie, ani o dylematy w rodzaju „konserwatyzm, modernizacja czy międzyepoka”. Zadaniem bardziej istotnym jest wychwycenie obecności w nie zawsze jednoznacznych tekstach owej Gadamerowskiej współprzynależności autora i dzieła do „bezczasowości”¹³, do rozumianej jako klasyczna i trwała materii uniwersalizmu sztuki. Nieokreśloność wirtualnej mocy dziejowego spadku precyzuje się przy tym w pojęciu „potencjalnej tradycji pasywnej”¹⁴. Badaczowi przedmiotu zapewniono już dwie pisarskie atrakcje, propozycje dwu skrzydeł historyzmu w podejściu do niepewnych co do proveniencji ideowej tekstów — tradycyjny neoklasycyzm oraz aleatoryczny postmodernizm. We wszystkich pozostałych przypadkach przełożenie „przeszłość — współczesność” akcentowane będzie w literaturze słabiej, z większym naciskiem na trwałość pewnych konkretnych wątków czy konwencji, niż na żywotność samej idei ciągłości i jedności — przez postmodernizm przetrawionej zresztą w imię efektu za wszelką cenę. Odpowiedzią na powątpiewanie w sens badania funkcji postępu czynników lokalnych ku uniwersalizacji może być wskazanie na przypadek tzw. sztuki egzotycznej. Propaguje ona jednak konkurencyjne wobec centrów życia umysłowego regułę widzenia świata i arsenał pojęć, a jednak jej bynajmniej nie egzotyczny walor moralny istnieje realnie, choć przez sfrustrowane centra bywa wykorzystywany koniunkturalnie jako jeszcze jedna atrapa oryginalności. Aktywność w świecie własnych środków ekspresji utwierdza „małą” kulturę w jej powołaniu do reprezentowania zbiorowej samowiedzy, natomiast nadrzędny dekalog wartości zapewnia jej istnienie w pewnych stopniach pokrewieństwa (w danym przypadku deszyfrujemy je jako powiązania judeo-chrześcijańskie z elementami orientalnymi). Opis ścierających się na naszych oczach tradycji umożliwia chyba także bardziej tolerancyjne podejście do

¹² K. Cieślak tak sytuuje kategorię „dawności kulturowej” w środowiskach pozbawionych świadomego doświadczenia wszystkich wpływających epok: „Czy w kulturze bardzo wielu nacji nie graniczy ona [...] z ludowością, folklorem, wiejskością, z pełnym rudymentów odległych (bywa, że pogańskich) czasów, rutynowym, rustykalnym, odwiecznym bytowaniem, wyjętym jakby spod władzy historii?” — *Kategoria „dawnych czasów” w wybranych utworach rosyjskich pisarzy „wiejskich” lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. W: *Dawność kulturowa w literaturach słowiańskich drugiej połowy XX wieku*. Red. M. Kaczmarek. Opole 1993, s. 177.

¹³ Por. A. Bronk: *Rozumienie, dzieje, język. Filozoficzna hermeneutyka H.-G. Gadamera*. Lublin 1988, s. 242.

¹⁴ Jest to „zaktualizowany fragment dziedzictwa literackiego, zinterioryzowany w obrębie danej formacji kulturowej, tj. osiedlony w globalnej świadomości historycznoliterackiej odbiorców [...] i »trzymany w pogotowiu«; te zaś potencjalne momenty (style, formy, utwory) albo aktywizują się w hermeneutycznych kontaktach z nowo powstającymi dziełami, albo pozostają nadal w neutralnym zawieszeniu i niejako oczekiwaniu na dalsze hermeneutyczne kontakty współczesne.” — S. Balbus: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990, s. 62—63.

sprawy oryginalności młodszych literatur słowiańskich. Narodowa, pozapiśmienna „kulturowość” dominuje w nich jako trwały majątek nad wątłą „literackością”, nierzadko w sposób niedoskonały imitującą jakości obce. Dziejopisarstwo takiego piśmiennictwa, dysponujące jedynie szansą interpretacji historycznej idealizacyjnej (zakładającej istnienie podmiotowego czytelnika „poprawnie spełniającego przewidziane w utworze operacje odbiorcze”)¹⁵, narażone jest w takiej sytuacji na relatywizm efektów swych dociekań.

Uporządkowanie współczesnego materiału artystycznego według klucza prototypów różnych tradycji nie może abstrahować od wymienionych na wstępie cech omawianej materii — niezadowalającego kanonu, chwiejności kulturowo-językowej i wzrostu w postępie geometrycznym liczby gatunków literackich oraz mutacji obcych prądów. Na filologu ciąży metodologiczna powinność ujednolicenia diagnoz ideowo-estetycznych zgodnie z kryteriami ich użyteczności w modelu zarówno poetyki, jak i świadectwa kultury¹⁶. Rozmiary owej „kulturowości” ośmielają do rozszerzenia krytycznych sugestii o środki właściwe interpretacji, jako że mamy tu do czynienia z typowym odwołaniem do kontekstu. Idiografizm właściwy historii literatury jest więc ceną, jaką zapłacić wypada za teoretyczne wnioski. Punkt wyjścia stanowi określenie statusu procesu rozwojowego w macedońskim piśmiennictwie z uwzględnieniem czynników nietypowych — nieciągłości, akceleracji, wieloznacznej „europeizacji”. Pozwala to w kolejnej części pracy na ustalenie historycznych dominant w świadomości kulturowej i skonkretyzowanie typologii tradycji ożywiających dzisiejszą twórczość. Wątkami następnych rozdziałów są zestawienia odpowiednich strumieni tego dziedzictwa w ograniczeniu do reprezentatywnych przykładów oraz w układzie dwojakim: rozwoju metod aktualizacji w przekroju różnych poetyk autorskich (tradycja starosłowiańska, a także folklorystyczna) i zbieżności ideowo-artystycznych na

¹⁵ Por. H. Markiewicz: *Dylematy historyka literatury. Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa 1989, s. 257—258.

¹⁶ Szczególny akcent należy położyć na podkreślenie dwojakiego rodzaju więzi między tradycją ściśle literacką a tekstem: „[...] gdy utwór przeciwstawiamy tradycji ujętej statystycznie (dochodzimy wtedy do odpowiadającego owemu utworowi genotypu umiejscawiającego dzieło w systemie tradycji) oraz gdy utwór przeciwstawiamy tradycji ujętej strukturalnie (dochodzimy wtedy do określenia indywidualnego charakteru utworu).” — R. Różanowski: *Dialektyka istnienia tradycji literackiej*. „Litteraria” 1978, t. 10, s. 19. Uwypukla się też przy tym dialogowy charakter stosunku między dziełem, publicznością i nowym dziełem — por. H. R. Jaus: *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*. Tłum. R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 272—273. Za właściwą jednostkę procesu historycznoliterackiego wypada wtedy uznać całość powstałą „w wyniku zderzenia dzieła ze stereotypem odbioru charakteryzującym daną epokę i środowisko”, czyli „fakt literacki” Escarpita. — J. Sławiński: *Socjologia literatury i poetyka historyczna*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971, s. 41—42.

plaszczyźnie kategorii interpretacyjnych (oświeceniowa oraz romantyczna). W pierwszym przypadku chodzi o realizację bardzo stylistycznie niejednolite i rozrzucone w czasie, w drugim — o teksty luźniej związane z konkretnymi tematami, a bardziej określające wspólnotę postaw światopoglądowych. Materiał tak sklasyfikowany posłuży za dowód istnienia pewnych zasad, celów i form czerpania z tradycji w fazowym układzie ewolucji literackiej oraz w ramach rzeczywistej i pozornej jej innowacyjności. Autorowi trudno będzie przy tym uniknąć czysto informacyjnego nacechowania pewnych partii dyskursu, co stanowi niezbędne obciążenie tematu w pracy koncentrującej się na problematyce rzadko omawianej w polskim słowianoznawstwie. Czytelnikowi należy się poza tym poważne ostrzeżenie przed pochopnym utożsamianiem powszechnie stosowanej terminologii historycznoliterackiej (nazw prądów i epok) z modelami piśmiennictwa o cechach gwałtownego rozwoju.

Obecne w formule współczesności określenie „literatura po 1945 roku” obejmuje w Macedonii nie epokę, a wręcz całą erę w kulturze ożywionej ustaleniem normy językowej. Chronologia ta jest raczej przybliżona i umownie łączy się z datą zakończenia wojny (spełniony „drugi Ilinden”, czyli ostateczne ucieleśnienie patriotycznych nadziei pokładanych w antytureckim powstaniu z 1903 roku), gdy tymczasem faktyczne uznawanie alfabetu oraz ortografii dokonywało się w trybie administracyjnym na kilku posiedzeniach gremiów politycznych, kulturalnych i językoznawczych, od maja do sierpnia 1944 roku. System, w którym dzięki korzystnym przesłankom historycznym miała funkcjonować samodzielnie społeczna komunikacja, nie był jednak tworem sztucznym; stosunkowo duża jego część miała wcześniej uzasadnione przez dialektologów kryterium użytkowości. Nie zmienia diagnozy ówczesnego, nie najgorszego stanu kultury narodowej skomplikowana sytuacja etniczno-państwowa Macedończyków. W odniesieniu do literatury jej pochodną jest między innymi późne uzasadnienie podjętych decyzji na forum ogólnofederacyjnym — Blaže Koneski tłumaczy je na kongresie Związku Sławistów Jugosłowiańskich w Belgradzie dopiero w 1957 roku¹⁷. Afirmacja po ponad czterdziestu latach od pojawienia się pracy Krste Misirkova jej głównej tezy — oparcia normy językowej na dialektach centralnych — okazała się zwycięstwem po części formalnym, ponieważ do dziś norma ta jest podważana przez wewnętrzne ciśnienie mowy Nieliterackiej oraz zagrożona kulturalną i polityczną intruzją, szczególnie ze strony serbskiej. Pierwsze praktyczne akty legalizacji własnej tożsamości oraz przegląd wydarzeń w kulturze połowy lat czterdziestych dowodzą istnienia i kultywowania autonomicznej tradycji. Zarówno

¹⁷ To oficjalnie uznawane opóźnienie (por. np. konstatacje z podręcznika: T. Szadov, V. Stojčevska-Antik', D. Stefanija, G. Stalev, B. Pavlovski: *Makedonska književnost*. Zagreb 1988, s. 175) wiąże się m.in. z nader skromną we wcześniejszych latach obecnością tekstów macedońskich w dorocznych almanachach Związku Pisarzy Jugosławii.

nowo utworzone placówki — scena narodowa wraz z operą, pierwsze wydawnictwa, drukarnie, uniwersytet, muzea, studia filmowe, filharmonia, reprezentacyjny zespół folklorystyczny, stowarzyszenia twórców — jak i czasopiśmiennictwo wraz z produkcją literacką od początku dawały świadectwo duchowej egzystencji zbiorowości.

Napięcia pomiędzy obwieszczanym utylitaryzmem i koniunkturalizmem politycznym a ufnością w immanentne dyspozycje piśmiennictwa wynikały w Macedonii powojennej z podobnych przesłanek, jak we wcześniejszym o stulecie okresie odrodzenia narodowego. Czysto deklaratywne równouprawnienie religijne i etniczne mniejszości w imperium osmańskim po wojnach krymskich nie zmieniło zasadniczo statusu peryferyjnej nacji słowiańskiej, która udowadniać musiała własną — w dużej części już rzemieślniczo-kupiecką — tożsamość, opierając się na elementach wiary prawosławnej, folkloru i nie ustalonych odrębności językowych. Pomimo przyjęcia takich genetycznie mocnych podstaw ideologicznych, wyrosli z tej warstwy pierwsi nauczyciele, drukarze, literaci, a nawet duchowni nierzadko dostrzegali potrzebę, nigdy do końca nie zaspokojoną, unarodowienia szkoły, Cerkwi i literatury w harmonii z etosem wykształconego obywatela europejskiego. Doraźności działań kulturalnych nie przyćmiły nawet próby usamodzielnienia wypowiedzi artystycznych, dokonywane w większości w duchu romantycznym, choć z silną oświeceniową nutą (Jordan Hadžikonstantinov-Džinot, Rajko Žinzifov, Grigor Prličev i inni). Przegrana walka o utrzymanie etnicznych granic Macedonii i jej faktyczny rozbiór po I wojnie światowej przypieczętowały stan chwiejnej świadomości ludności przemieszanej już z falami przesiedleńców i uchodźców z poprzednich dziesięcioleci. Dla stanu kultury narodowej powersalski porządek europejski okazał się katastrofalny — Grecja przesiedliła dużą część Macedończyków do Bułgarii i wydała zakaz publicznego używania ich języka, w wardarskiej części Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców represje kulturalne towarzyszyły polityczno-ekonomicznym, w coraz bardziej zarażonej nacjonalizmem Bułgarii zaistniała dwuznaczna sytuacja — między innymi na skutek zdradzieckiej postawy przewodniczącego VMRO Todora Aleksandrova i jego oddziałów. Najwybitniejszy poeta okresu międzywojennego, Kočo Racin, nie reprezentował już nurtu sztuki wyłącznie próbującej wykazać — jak czynili to poprzednicy — autochtoniczność słowa i tradycji macedońskiej, lecz wyrażał nieadekwatność zarówno romantycznych utopii oraz spóźnionych agrarystyczno-słowianofilskich nadziei, jak i samych estetyzujących form artystycznych do sytuacji ostrego kryzysu społeczno-politycznego.

Obserwowany konflikt pomiędzy świadomością historyczną a estetyczną należy po 1945 roku do podstawowych paradoksów literackiej socjologii i kronikarstwa. Pierwszy człon tej sprzeczności ozdabia tradycję szatami heroicznej historiozofii, drugi dźwiga brzemień odpowiedzialności za wyniki z kataklizmów dziejowych nieciągłości ewolucyjne. Stosunkowo szybko rysują

się w rzeczywistości literackiej znamiona okresu dojrzałości, jednak synkretyzm prądów i śmiałe repetycje ideowe towarzyszące nawarstwieniu pokoleń pisarskich¹⁸ jako zjawiska w pełni rozwinięte charakteryzują dopiero lata pięćdziesiąte.

Materiał, jakiego historykowi literatury dostarcza ostatnie półwiecze, stanowi w tym przypadku dowód przełamywania kompleksu kulturalnej prowincji dzięki śmiałej, autokreacyjnej wizji pionierskiej sztuki słowa, wizji wiążącej się stopniowo z odkrywaniem głębi tradycji własnej oraz obcej. Wchodząc do systemu współczesnych wartości ideowych, elementy kultury autochtonicznej (głównie atrybuty gatunków folklorystycznych oraz polihistorii średniowiecznej) podlegały ciągłemu uzależnieniu od receptywnych wątków myślenia artystycznego. Poza tym rzadkość ukazywania się utworów przełomowych, uwarunkowanie chronologii literackiej żywiołami historyczno-politycznymi oraz niespójność immanentnych praw rozwoju gatunkowego istotnie wpływają na niewyraźną typologię periodyzacyjną omawianego okresu. Fazowy układ szybkiego procesu ewolucyjnego jest więc, siłą rzeczy, umownym projektem zapełnienia znaczeniami obszaru postrzeganego powszechnie jako *tabula rasa*.

Mocą pozaliterackich norm i wyznaczanych przez nie strategii autorskich mierzy się w macedońskich realiach etap „jugosławizmu”, trwający w przybliżeniu do roku 1952¹⁹ — znamiennej daty zjazdu pisarzy jugosłowiańskich w Lublanie, sankcjonującego wirtuozerskim referatem Miroslava Krležy rozpad socrealistycznej dogmatyki. Jednak Krležowski tekst w swojej prowokującej i drapieżnej wieloznaczności mógł zyskać należyty oddźwięk jedynie w środowiskach (takich, jak: chorwackie, słoweńskie czy nawet serbskie), w których zdążyła się już wyczerpać zbiorowa odporność zarówno na estetykę jakobińskiego postępu, jak i na mit niezniszczalności wysmakowanej sztuki zachodniej *prosperity*. Stadium unifikacji światopoglądowej w rozmaitych południowosłowiańskich piśmiennictwach przysłańiało wszak diametralnie różne kompleksy narodowe. Dopóki literatura macedońska trwała w oczekiwaniu na historyczny sukces, dopóty nawet mierne wartości pisarskiego kolektywizmu znajdowały żarliwych apologetów. Wątpliwa tradycja sztuki elitarnej, przytłoczona gigantyzmem tematów wojennych oraz społeczno-politycznych, zdawała się nie mieć tu szans na odrodzenie. Gdy zaledwie stłumiony w innych literackich regionach Jugosławii nurt nieutyлитarny ukazuje swe

¹⁸ Współcześnie w Macedonii działa około 200 twórców — w większości urodzonych poza Skopjem. Nie wykształcił się jednak jeszcze typ pisarza profesjonalnego ze względu na niewielką skalę rynku wydawniczego oraz możliwości przyjęcia intratnych ról społecznych w warunkach niedawnego jugosłowiańskiego mecenatu.

¹⁹ Datę tę przyjmuje na przykład G. Stalev w syntezie: T. Sazdov, V. Stojčevska-Antić, D. Stefanija, G. Stalev, B. Pavlovski: *Makedonska književnost...*, s. 179. W wielu innych periodyzacjach — w tym M. G'určinova — jest ona cofnięta do roku 1950.

odrodzone oblicze około roku 1950, a początki rozpadu formacji socrealistycznej zbiegają się z jeszcze wcześniejszą datą politycznego zerwania FNRJ z Biurem Informacyjnym, w Macedonii jako paralelny do schematyzmu pierwszych lat powojennych pojawia się tylko kierunek definiowany jako „narodni realizam”. Owej nieco łagodniejszej wersji socrealizmu patronuje kanon poetyki ustalony w liryce ludowej i — częściowo — w prozie typu etnograficznej beletrystyki. Symptomatyczna dla pierwszego etapu ewolucyjnego przewaga poezji odzwierciedla podwójnie obiecującą sytuację społeczności: inicjacji artystycznej (liryka jako pierwotna ekspresja zbiorowości) towarzyszy afirmacja etniczna i polityczna (utożsamienie kryteriów narodowego i społecznego w idei „nowego życia”). Mimo raczej krótkotrwałego romantyczno-rewolucyjnego entuzjazmu, wyrażanego w instrumentalnych głównie przekazach kultury, w formacji ustrojowej na terytoriach wardarskich rychło ujawniły się syndromy utraty niezależności. Język i literatura odgrywały odtąd przez długie lata rolę nielicznych enklaw nie zagrożonej podmiotowości.

Jeszcze gorzej rysowały się perspektywy praw Macedończyków w sąsiednich państwach. Lewicowe powstanie w Grecji, w którym komunistyczne rządy Jugosławii i Bułgarii wykorzystały nadzieje tej ludności na uzyskanie przynajmniej autonomii prowincji egejskich, zakończyło się klęską z powodu odgórných decyzji Stalina, wiarołomstwa części dowództwa greckiego i niekorzystnych okoliczności militarnych. Los słowiańskich partyzantów w Macedonii Egejskiej został wówczas na gorąco, w realistyczny sposób odmalowany między innymi przez poetów Slavka Janevskiego (*Egejska barutna bajka*) i Aco Šopova (*Na Gramos*). W pobliskiej Bułgarii śmierć Georgi Dymitrowa przerwała niedługi okres życzliwego nastawienia do mniejszości macedońskiej. Na brak porozumienia mocarstw w kwestii utworzenia wspólnoty południowosłowiańskiej obejmującej także Bułgarię nałożyła się późniejsza niekonsekwencja wobec sprawy połączenia SR Macedonii z częścią piryńską. Grunt do scalenia terenów o wyraźnej dominancie etnicznej był właściwie przygotowany: istniały w Bułgarii szkoły mniejszościowe z odpowiednią kadrą, teatr, radiostacja i czasopisma, choć brakowało wyraźnego centrum kulturowego. Miejscowa inteligencja macedońska była jednak nieliczna, o czym świadczy nikła dokumentacja literacka — poza jednym tomikiem poetki Milki Božikovej zachowały się z tego czasu i terenu jedynie użytkowe publikacje. Często w owych czasach deklarowana „bułgarskość” elit macedońskich komplikowała nawet na obszarze wardarskim kierunek wczesnej fazy zbiorowej autoidentyfikacji.

Słaby aspekt narodowy charakteryzujący piśmiennictwo pierwszych lat powojennych równoważony jest — jak we wszystkich programowanych ówczesnie według uproszczonego wzoru kulturach słowiańskich — marksistowskimi diagnozami i prognozami ideologicznymi oraz tezami estetyki żdanowskiej: kultem postępu społeczno-ekonomicznego, materialistycznym antro-

centryzmem, podporządkowaniem środków artystycznych założeniu perswazyjności. Poezji nie omijają nawet dosłowne manifestacje jedności, co dość groteskowo przejawia się w obecności zbiorów kolektywnego autorstwa (S. Janevski, A. Šopov: *Prugata na mladosta* — 1947). Przykładem ogniskującym w sobie wszystkie negatywne cechy socrealistycznej poetyki, a jednocześnie dowodzącym wybujałych literackich — i pozaliterackich — ambicji, jest twórczość Venka Markovskiego, usilnie faworyzowana przez gorliwych wydawców i ich mocodawców jako artystyczna apoteoza optymistycznej epoki. Dewaluacja słowa poetyckiego nie jest wszak powszechna, gdyż także lirycy o większej wrażliwości i kulturze — Blaže Koneski, Srbo Ivanovski, Gane Todorovski — wydają swoje autorskie tomiki, w nierównomiernym stopniu wypełnione patetycznymi hasłami. Pierwszy zbiór opowiadań *Rastrel* autorstwa Jovana Boškovskiego (1947) ujawnia epickie możliwości gatunku, sporadycznie uprawianego już wcześniej przez Vladę Maleskiego, Slavka Janevskiego, Kole Čašule czy autorów krótkich form o tematyce historycznej (powstanie ilindenskie, kult Goce Delčeva) — Ivana Točko, G'org'i Abadžieva. Dominujące w fazie schematyzmu utylitarne zobowiązania literatury przynoszą dość mizerne efekty artystyczne w dziedzinie dramatu: poprzedzone satyrycznymi jednoaktówkami typu *Petoimeniot G'ore* Maleskiego czy tendencyjnymi „skeczami”, pisanymi też przez Koneskiego, premierowe wykonanie pierwszej pełnego formatu sztuki *Zadruga Čašule* (1949) kończy się fiaskiem i wycofaniem dramatu z repertuaru przez nieusatsfakcjonowanego adaptacją autora. W ogólnym oglądzie schyłek dekady odznacza się jednak pewnymi cechami dojrzewania, o czym — prócz wspomnianego tomu *Rastrel* — świadczy również nieco ambitniejszy zbiorek Koneskiego *Zemjata i ljubovta* (1948). Obecność wymienionych tekstów w obiegu czytelnicznym stanowi jeden z argumentów Miodraga Drugovaca, polemizującego ze Svetą Lukiciem w sprawie rzekomego ilościowego i jakościowego „upośledzenia” ostatnich trzech lat pięciolecia 1945—1950 we wszystkich literaturach jugosłowiańskich.

Fenomenem *par excellence* socjologiczno-literackim, choć powstałym na podłożu aksjologii estetycznej, jest dyskusja wokół statusu pierwszej macedońskiej powieści — *Selo zad sedumte jasei* Janevskiego (1952). Otwierając umownie okres kolejny, trwający w przybliżeniu do roku 1955 i charakteryzujący się stopniowym odchodzeniem od modeli postulatycznych, stanowi ona dla historii literatury fakt tyleż zaszczytny, co kłopotliwy. Janevski nigdy pionierskości własnego dzieła o kolektywizacji wsi do wiadomości nie przyjął, lekceważąc schematyczną chronologię krytyków i przeciwstawiając się hierarchizacji tekstów na zasadzie przypadkowego czasowego pierwszeństwa. W 1965 roku publikuje *Stebila* — nową wersję utworu, nie tak już zaangażowaną ideowo, rozluźnioną formalnie i podważającą sensy realistycznego

pierwowzoru. Z dzisiejszej perspektywy problem prymatu konkretnego utworu nie jest zresztą szczególnie doniosły.

Jednocześnie ze stopniowym wzrostem zainteresowania indywidualnym przeżyciem i prawdą psychologiczną (na powszechną fascynację wartościami konstrukcyjnymi dopiero nadejdzie czas) toczy się w macedońskim życiu literackim publiczny spór pomiędzy obrońcami tradycyjnego mimetyzmu i zwolennikami kreatywnych zdolności wyobraźni oraz języka emotywnego. Największe natężenie konfliktu „realistów” z „modernistami”, zwanymi także „awangardystami”, przypada już na lata 1954—1958, a jego kontekst coraz wyraźniej zarysowuje się na płaszczyźnie koncepcji *engagement* sztuki i twórców. Rzecznicy dotychczasowego porządku artystycznego, skupieni od 1951 roku wokół czasopisma „Sovremenost” (początkowo krytycy — Dimitar Mitrev, Georgi Stardelov i inni), z niezadowoleniem przyjmują melancholijny tomik poetycki Aco Šopova *Stihovi za makata i radosta* (1952) — pierwsze zarzewie niezgody. Udowadniając historyczną prawomocność myślenia symbolicznego na równi z tradycją opisowości realistycznej, obecni od 1954 roku na łamach wspólnego forum („Razgledi” z Milanem G’určinovem i Dimitarem Solevem) „moderniści” z czasem wskazują także na konieczność wyjścia poza paradygmat liryki intymnej i anachronicznych modeli prozatorskich. Wśród tych ostatnich brak wielu punktów odniesienia, niemniej jednak za takowe uchodzą folklorystyczny realizm Stale Popova (termin macedoński, u nas wiązany raczej z kronikarsko-dokumentalistyczną funkcją piśmiennictwa) czy wczesna twórczość Jordana Leova i Vlady Maleskiego. Kwalifikacje gatunkowe i tematyczne powieści stają się bardziej skomplikowane, gdy około połowy lat pięćdziesiątych pojawia się tzw. drugi krąg prozaików. Metrykalnie bynajmniej nie rówieśni, w różnym stopniu uniezależniają się od mimetycznych norm. Typowi, nie stroniący od eklektyzmu, a zarazem bardziej znani autorzy tej formacji to psychologizujący i związany głównie z problematyką wiejską Simon Drakul, poszukujący metaforycznej optyki Blagoja Ivanov, nie unikający krytycznej tendencji Meto Jovanovski, komunikatywny nieomal do granic reportażowości Tome Momirovski, czy eksperymentujący z formą Dimitar Solev i Branko Pendovski. Podstawowa postać powieści w szybkim tempie rozwinię się z „historii zwykłych ludzi” w śmiałe wizje symboliczne, ogarniając — prócz realistycznej — odmiany: asocjacyjno-metaforyczną, krytyczno-tendencyjną, fantastyczno-mitologiczną i satyryczno-paraboliczną²⁰. W nowy ton uderza także liryka, początkowo wyłącznie osobista (wpływy Jesienina, Lorki), później usiłująca — jak czyni to Koneski w tomiku *Vezilka* (1955), a następnie w przełomowym wierszu *Bolen Dojčin* (1957), ogłoszonym w periodyku „Młada literatura” — nadawać estetyce przeżycia wymiar intelektualny

²⁰ Por. H. Georgievski: *Makedonskiot roman 1952—1982*. Skopje 1983 — kryteria podziału książki na rozdziały.

i mitologiczny, również w formie wiersza wolnego. Psychologiczne transpozycje świata legend i historycznego *genosu* najjaskrawiej zaczynają się odmalowywać w metaforze końca lat pięćdziesiątych.

Publikacje książkowe młodych „modernistów”, wcześniej obecnych głównie na łamach czasopism, otwierają — trwającą w przybliżeniu od 1956 roku, z wyraźnym przesileniem około 1958²¹ — fazę adaptacji kilku, niekoniecznie rodzimych, tradycji do zmienionych warunków okresu „kulturalnego synkretyzmu” / „socjalistycznego estetyzmu” (także inne nazwy). Stosunek do przeszłości mierzy się teraz nie tylko relacją do realizmu i powierzchownego, pseudoromantycznego sentymentalizmu, ale szuka się solidnych podstaw w założeniach prądów awangardowych. Terminy „kosmopolityzm” (znamienny według M. G’určinova dla lat 1955—1960) czy — nieco później — „pluralizm” i „eklektyzm” odnoszą się zarówno do technik artystycznych, jak i do przekonań ideowo-poznawczych. Obszar „znaczeń odzyskanych” tradycji ulega widocznemu rozszerzeniu od początku lat sześćdziesiątych, ogarniając nie tylko psychologiczno-metaforyczną inspirację źródłowym folklorem w liryce i wyraźne upodobania asocjacyjne w prozie, ale także określając zupełnie nowe horyzonty tematyczne (egzystencjalny absurd — *Miladin od Kina* Bożina Pavlovskiego — czy transformacje figur wyobraźni nadrealnej — Vlada Uroševik’) oraz metody twórcze (manifest *Epskoto na glasanje* Bogomila G’uzela i Radovana Pavlovskiego — 1961). Emancypacja formy i wyzwolenie z aury sentymentalnej, torujące drogę wierszowi dalekiemu od romantycznych zapożyczeń, ożywiają język poetycki na tyle, iż około roku 1962 można mówić o okrzepnięciu ruchu awangardowego²². Pokonywanie progu tradycyjnej komunikatywności jest w liryce wysiłkiem zbiorowym, odmierzanym regularnym ukazywaniem się tekstów na swój sposób nowatorskich (*Doždovi* Mateji Matevskiego — 1956, *Spokoen čekor* Gane Todorovskiego — 1956, *Beli krikovi* Srbo Ivanovskiego — 1956, *Leb i kamen* Slavka Janevskiego — 1957, *Suša, svadba i selidbi* Radovana Pavlovskiego — 1961 czy *Alhemiska ruža* Bogomila G’uzela — 1963). Skromny wybór powyższych przykładów spełnia nawet w większej mierze kryteria postępu formalnostylistycznego, niż wyraża nowe ideowe orientacje. Te, mimo ich pochopnego przypisania do paradygmatów nadrealistycznego, ekspresjonistycznego, imażynistycznego itp., mają wciąż mgliste zarysy. Również dokonania prozy przełomu dekad polegają głównie na weryfikacji metod odkłamujących statyczne obserwacje bohatera na tle scenerii stosunków społecznych. Penetracje nowych pól problemowych oraz tematycznych są udziałem zarówno świadomych ogromu zadań artystycznych przedstawicieli pokolenia pionierskiego, jak i licznych zastępu prozaików

²¹ Jest to również rok przesilenia w polemikach wokół kategorii nowości i obcości w literaturze.

²² Por. A. Spasov: *Sovremenata makedonska poezija. Izbor*. Skopje 1986, s. 15—27.

„drugiego kręgu”. Najlepiej jednak nowe możliwości rodzaju literackiego unaoczniają autorzy zyskujący dojrzałość w latach sześćdziesiątych. Dobę tę określają, podobnie jak w przypadku poezji, lecz z niewielkim opóźnieniem, ich debiuty książkowe — z pisanym w konwencji „skazu” zbiorem opowiadań Živka Činga *Paskvelija* (1963) na czele. W przebiegu od ambicji zdecydowanie awangardowych (nadrealistyczne konstrukcje Uroševicia), przez poszerzanie ekspresji obrazowej bądź stylistycznej (Jovan Strezovski, a zwłaszcza Petre Andreevski), do prób modernizacji warsztatu realistycznego (Metodija Fotev, Petar Širilov, Taško Georgievski, Vladimir Kostov, Mile Nedelkovski i inni), nowela i powieść podążają tropem liryki w dostosowywaniu wypowiedzi do wymogów kultury urbanizującego się i coraz bardziej zależnego od władz federacyjnych społeczeństwa. Związany z praktyką polityki kulturalnej czynnik socjologiczno-literacki jest w tym czasie nie do przecenienia dla republiki, w której interesie leży nobilitacja i promocja sztuki narodowej jako „towaru eksportowego” oraz upowszechnianie na zewnątrz poglądu o wielorakich wolnościach i korzyściach, płynących ze związków z titowską Jugosławią. Dwuznaczne staje się więc ciągle zawieszenie postaw pisarskich pomiędzy wdzięcznością wobec patriotyczno-realistycznego fundamentu narodowej literatury a pokusami sprawdzenia zdolności ukonstytuowanego języka słowiańskiego w importowanych konwencjach. Ostatecznie orientacja postępową zwycięża, czego symbolem staje się kulminacja roku 1968 — pozyskania „Sovremenosti” dla tendencji odnowicielskich.

Różnica w punktach odniesienia dokonań poezji i prozy zawsze w Macedonii istniała; przed definitywnym, ważkim dla wszystkich literatur jugosłowiańskich politycznym przesileniem z roku 1950 jej liryka zajmowała pozycję zdecydowanie pierwszoplanową, charakterystyczną zresztą we wczesnych etapach kształtowania się każdego piśmiennictwa. Od połowy lat sześćdziesiątych zyskuje ona w wyrazie artystycznym jeszcze większą autonomię, głównie za sprawą wzrostu zainteresowania samym słowem poetyckim i tekstem. Duško Nanevski, uwzględniając owe subtelne przewartościowania, mówi o „falach” (pokoleniowo-ideologiczno-warsztatowych), z których dwie ostatnie określa mianem „poetyzmu” (Čedo Jakimovski, Mihail Rendžov, Atanas Vangelov) oraz „intelektualizmu” (Todor Čalovski, Sande Stojčevski, Aldo Kliman, Eftim Kletnikov, Vele Smilevski, Ljupčo Siljanovski, Katica K’ulavkova i inni)²³. „Falom” tym, ginącym w pewnych okresach dialektycznie lub powolnie zamierającym, szczególnie w późniejszych stadiach brakuje powiązania z ogólną periodyzacją — w większości diachronicznego przebiegu wydają się one współistnieć. Dynamika rozwoju zjawisk prozatorskich również nie słabnie, chociaż z natury rzeczy mniejsza jest tu podatność na załamania wewnętrznych motywacji, na przykład narracyjnych (Dimitar Baševski, Zoran

²³ D. Nanevski: *Fenomenot na makedonskata poezija. Crniot slavej*. Skopje 1979, s. 5—28.

Kovačevski, Mitko Madžunkov, Vase Mančev). Klimat równowagi artystycznej, precyzowany niejednokrotnie jako dobrze pojęty literacki eklektyzm, utrwala uczucia życzliwości w stosunku do dzieł formalnie nowatorskich lub eksperymentujących aż na podstawowym poziomie estetycznego poznania. Krytyka literacka, włączona w rytm oraz interferencję zmieniających się konwencji twórczych, po przejściu przez fazy polemik i konfrontacji (1953—1958) oraz uspokojenia i przystosowania do różnorodności tekstów (1958—1968), bez oporów podchodzi do analizowanego materiału z pozycji „strukturalnych”, „immanentnych” czy „mitograficznych”.

Obumieranie postępowania opisowo-realistycznego w prozie i zatarcie granic programowych między pokoleniami poetów w naturalny sposób przechylają szalę poetyki na stronę artystowskiego skrzydła twórców na początku lat siedemdziesiątych. Zdaniem G. Stardelova²⁴, mniej więcej od roku 1970 uwidacznia się wszak próg kolejnej konfrontacji, związanej już, co prawda, nie tylko z kwestią wartości realizmu, ale *de facto* odnawiającej stary antagonizm między pragmatyzmem i abstrakcją sztuki, podejmującej sprawę autonomii dzieła. Zabarwiona początkowo zaledwie przeczuwanymi uwikłaniami neoawangardowymi, następnie odległymi pogłosami postmodernizmu i ideologii *New Age*, autorefleksja dotycząca aksjologii tradycji literackiej przybiera częściowo kształt fascynacji dylematami języka, częściowo zaś rewizji lokalnych mitów narodowych i artystycznych. „Teatr polityczny” Jordana Plevneša czy metaforyczno-psychologiczne transpozycje tematyki lokalnej w dramaturgii Gorana Stefanovskiego stanowią na tle dorobku najmłodszych twórców (nie uznających na ogół niezmienniej klasyfikacji rodzajowej i gatunkowej) zjawiska w miarę klasycznie skonstruowane — głównie dzięki obecności dyskursu scenicznego oraz założenia oddziaływania emocjonalnego tekstu. Nie godząc się na „posthistoryczną” architektonikę literatury, tkwią one jeszcze na granicy heroicznego i ludycznego podejścia do tradycji.

Transformacje wartości postępu i nowoczesności w kulturze, wciąż nie mogącej rozstać się z duchem systemu i przedromantycznym mitem jedności, przybierają szczególnie dramatyczne kształty w obecnej epoce ostrych rozliczeń z przeszłością. Materia niewielkich kultur — związanych ze środkowo- i wschodnioeuropejskim stylem administrowania — opiera się dekanonizacji, pozostając nieczułą na autoironię i wrażliwą na rozmaite manipulacje narodowymi sensami. Dzisiejsze zachwianie uniformizującego modelu wiąże się na tych terenach z nierównomiernym rozłożeniem obciążeń świadomości. Integracyjna samoobrona podejmowana jest z większą energią przez kultury etniczne, narody „niehistoryczne” czy społeczeństwa dopiero uzyskujące polityczną stabilność (niepodległość państwa macedońskiego datowana

²⁴ G. Stardelov: *Izmorena avangarda*. Skopje 1985, s. 167.

od roku 1991). Zagrożenie opcją nacjonalistyczną i odnowionym stereotypem „odwiecznego wroga” okazuje się dla nich całkiem realne, zważywszy, że to właśnie ideologia kolektywizmu paradoksalnie sprzyjała ich secesyjnym aspiracjom. Przynależność do mniejszości zachęcała u schyłku epoki titowskiej do zgody na kontraktową, podwójną moralność — gwarantowała prawo do swobód kulturalnych i pomocy ekonomicznej w zamian za wierność tradycjom lewicowej doktryny i gremiom samorządowej biurokracji. W poszczególnych prowincjach ówczesnej Jugosławii, ukształtowanej według anachronicznej idei narodowowyzwoleńczej (podziału przywilejów wedle zasług wojennych) oraz utopii gospodarczej, przejawy politycznej opozycyjności miały przede wszystkim podstawę etniczną (kwestionowanie korzyści wynikających z klucza narodowościowego, mimo proporcjonalnie licznej reprezentacji Macedończyków w strukturach Federacji oraz dyplomacji) bądź ekonomiczną (w przypadku republik zamożniejszych od krajowej przeciętnej). Konflikt serbsko-chorwacki czy wręcz serbsko-federacyjny stanowił odrębny, poważny problem²⁵.

Zakorzenie kultury macedońskiej w postawie defensywnej, jakkolwiek podyktowane częściowo zewnętrznymi hamulcami społecznej samoorganizacji, ma źródło między innymi w mitotwórczym zamknięciu wiejskich wspólnot. Zauważalna obecnie przez kulturoznawców wtórna atomizacja tych wspólnot na różnych etnograficznych obszarach, opisywana jest często w kategoriach postmodernistycznego czy poststrukturalistycznego rozpadu jedności i wiązana z odrodzeniem tożsamości jednostkowych. Proces ów, niekoniecznie rozbijający znużone społeczeństwa konsumpcyjne (co miałoby się wiązać z ich cyniczną hiperalienacją), ożywia grupy nie doświadczające dobrodziejstw skoku technologicznego. Wynikające z rzeczywistej odmienności kulturowej, potoczne przeświadczenie o życiu w odrębnej, „trzeciej” czy „cudzej” Europie ugruntowane jest w Macedonii na konkretnych czynnikach psychologiczno-historycznych. Należą do nich: mit kulturotwórczej w średniowieczu oraz ochronnej w czasach okupacji tureckiej roli prawosławia, typowy folklor pogranicza z elementami dziedzictwa archaicznego o orientacji słowiańsko-śródziemnomorsko-orientalnej, tradycja dziewiętnastowiecznego rusofilstwa o obliczu antyislamskim, zdeterminowane wspólną spuścizną po Bizancjum i uwarunkowaniami polityczno-językowymi związki z najbardziej wpływowym sąsiadem — Serbią oraz z bliską cywilizacyjnie Bułgarią, przejęta z ducha muzułmańskiego mieszanina fatalizmu i obyczajowego hedonizmu, dzieje sekciarstwa religijnego — sięgające korzeniami doby popularyzacji apokryfów

²⁵ Por. J. Rapacka: *Kulturowo-historyczne zaplecze konfliktu serbsko-chorwackiego. Godzina Herdera*. Warszawa 1995, s. 9—26 czy L. Miodyński: *Utopia ortodoksji a mit wspólnoty w kulturze serbskiej*. W: *Utopia w językach, literaturach i kulturach Słowian*. T. 2. Red. B. Czapiak-Lityńska. Katowice 1997, s. 138—152.

i jedenastowiecznej herezji bogomilskiej, nieporozumienia z Grekami wokół genezy kultury macedońskiej i spraw terytorialno-etnicznych (pietyzm dla słowiańskiego Sołunia i terytoriów egejskich), bolesny spłot doświadczeń wyrosłego w tradycji *pečalby* wynaradawianego wychodźstwa (zwłaszcza w Ameryce Północnej oraz Australii) i wreszcie dojrzewający od wielu dziesięcioleci konflikt z żywiołem albańskim.

Kultura lat osiemdziesiątych — jako schyłkowa i zwiastująca zarazem nową jakość życia zbiorowego — okazuje się na te zapalne syndromy szczególnie wyczulona, łącząc w ich diagnozowaniu wyrosłe z zespołowych środkowoeuropejskich doświadczeń powszechnie zrozumiałe metody społeczno-krytyczne (aż do zastosowania uniwersalnej symboliki muru berlińskiego) z kreacją sztuki autotematycznej, elitarnej i pochopnie obdarzanej przedrostkiem „post-”, nie unieważniającej však do końca tradycji heroicznej. Pastiszowe jej kodowanie okazuje się jakby przedwczesne w innowacjach postmodernistycznych, skoro na przełomie ostatnich dekad kalendarza politycznego mamy do czynienia z wyzwaniem historycznym, a nie posthistorycznym — mianowicie z pragmatyczną i pozytywną konsolidacją narodowych wartości odziedziczonych. Dążenia dezintegracyjne w najnowszej sztuce słowa zakreślone są z jednej strony w polu działania „wyścigu ku współczesności”, a więc także w recepcji wizji ponowoczesnej nietypowo sprzężonej ze spóźnionymi aktywistycznymi tendencjami awangardowymi, z drugiej zaś strony napotykają przeszkodę w postaci miary rzeczywistych potrzeb piśmiennictwa (w tym nawet zobowiązań realizmu). W poezji wciąż równolegle występują pierwiastki nadrealistyczne (nurt nadal wyjątkowo dobrze przyjmowany) i symbolistyczne, ale *novum* stanowią elementy konstruktywistyczne ze znaczącym marginesem poetyki „generatywnego lingwizmu”. Destabilizacja formalna nierzadko sprowadza się tu do inwencji językowych, w sferze idiomu filozoficznego zaś — do gry pojęć abstrakcyjnych, zderzających się z niespodziewanymi konkretami. Wachlarz rozmaitych możliwości destrukcji kodu ustalonych konwencji prezentują przeważnie twórcy średniej generacji lub wręcz w ostatnim dziesięcioleciu debiutujący: Katica K’ulavkova, Risto Lazarov, Olga Arbuljevska, Rade Siljan, Miloš Lindro, Hristo Petreski, Ljupčo Siljanovski, Ljupčo Dimitrovski i inni. Demitologizacji aktu poetyckiego towarzyszą zabiegi rozszczepiające typowo narracyjną artykulację estetyczną w prozie. Wyraźny eklektyzm ideowo-stylistyczny oraz zamierzona groteskowość cechują teksty działających na tym polu autorów (najważniejsi z nich to: Venko Andonovski, Dragi Mihajlovski, Aleksandar Prokopiev, Jadranka Vladova, Krste Čačanski i Dimitrie Duracovski). Normą staje się ponadrodzajowe uprawianie pisarstwa ornamentacyjnego, z jednoczesnym ignorowaniem podmiotu ideowo-tematycznego oraz kontestacją wielkiej formy. Typologię najnowszych opowiadań, cofając się jeszcze do lat siedemdziesiątych, Savo

Cvetanovski interesująco wyprowadza z różnych odmian fantastyki, łączących się spontanicznie właśnie z tradycjami: gotycko-romantyczną, folklorystyczną słowiańską i współczesną (czyli „zerową”, a nawet futurystyczną)²⁶.

Dysponując materiałem tak rozległym, niezmiernie łatwo ulec można pokusie interpretacyjnego spłaszczenia sensów tekstu przy omawianiu pierwiastków będących często w dziełach literackich umownymi nośnikami tradycji kulturowych. Wybór reprezentatywny winien zatem nie tyle ograniczyć te sensory do dialogu w diachronii i wylansować pewien typ wypowiedzi / lektury (gdyż typowość jest cechą grupującą jedynie przedmioty wzorcowe), ile określić reprezentatywność jako wybór także możliwości nietypowych²⁷. Z tego względu wyjątkowo ciekawe mogą się okazać utwory niekonwencjonalne i stojące poza pozytywną klasyfikacją kanonicznej historii literatury. Pogląd, według którego wśród relacji międzykulturowych i międzytekstowych zawsze znajdują się przypadkowe, mistyfikujące bądź wulgaryzujące, w tego typu badaniach zasługuje na baczną uwagę. Nie są regułami bezwyjątkowymi stwierdzenia, iż realistyczna proza historyczna zawsze wprowadza idealizację przeszłości i patriotyczny stereotyp, tekst awangardowy zrywa wszelkie związki z tradycją, a w poezji romantycznej nie ma miejsca na klasyczną harmonię czy ideę oświeceniową. Ku zaskakującym identyfikacjom historycznym mogą zmierzać zwłaszcza manifestacje artystyczne z geograficzno-językowych obrzeży czy powstałe z potrzeby zapalenia gatunkowo-stylistycznej luki w piśmiennictwie, a takich w omawianej kulturze literackiej nie brakuje.

Problematyka tradycji badana była w Macedonii częściej z perspektywy opisowego historyzmu niż ukształtowanych wartości aktualizacyjnych. Łączyło się to zwykle z deskrypcją ogniw procesu historycznoliterackiego i trwałości sztywnych konwencji, ewentualnie z konstatacją bezpośrednich wpływów tematycznych (kategorie pozytywistyczne), co wynikało z niemożności szybkiego oraz wiarygodnego podjęcia syntetycznych studiów. Poza pracami o bardzo ogólnej orientacji²⁸, próbami monograficznego uchwycenia problemu w ramach jednego z kilku nurtów diachronicznych lub wyraźnie intertekstualnych są na przykład analizy Very Stojčevskiej-Antik'²⁹,

²⁶ S. Cvetanovski: *Za teorijata i poetikata na makedonskiot postmodernistički raskaz*. „Spektar” 1988, nr 12, s. 115—133.

²⁷ Dotyczy to szerokiej gamy tzw. konwencji ewokowanych, stanowiących — w przeciwieństwie do zastanych — zaskoczenie z punktu widzenia odbiorcy. — Por. T. Wilk oń: *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949—1955*. Gliwice 1992, s. 34.

²⁸ Na przykład A. Spasov, G. Stalev: *Tradition in Macedonian literature*. Skopje 1974.

²⁹ V. Stojčevska-Antik': *Srednovekovnata tradicija vo sovremenata makedonska literatura*. In: *Referati na makedonskite slavisti za XI Meg'unaroden slavistički kongres vo Bratislava*. Red. B. Vidoeski, O. Ivanova. Skopje 1993, s. 169—176.

Ermisa Lafazanovskiego³⁰, Voislava Jak'oskiego³¹ czy Sonji Stojmenskiej-Elzeser³². W komentarzu do dołączonej bibliografii należy zatem zaznaczyć, że uwzględnia ona zarówno teksty przydatne z punktu widzenia prawidłowości procesu historycznoliterackiego oraz związków literatury z kulturą narodową, jak i przyczynkarskie, inspirujące wszak do uogólnień.

³⁰ E. Lafazanovski: *Tradicija, naracija, literatura*. Skopje 1996.

³¹ V. Jak'oski: *Folklorot vo makedonskata drama*. Skopje 1983.

³² S. Stojmenska-Elzeser: *Majakovski, Esenin, Blok — vlijanja vo makedonskata poezija*. „Kniževen kontekst” 1996, nr 2, s. 27—52.

CZĘŚĆ I

Zaburzenia ewolucji

W opisie relacji pomiędzy literaturą powszechną a piśmiennictwem narodowym podstawowa dwuznaczność pojawia się przy określeniu desygnatu pierwszego pojęcia, kojarzonego bądź z ustalonym „anonimowym” modelem wzorcowym, bądź z wypadkową różnych modeli autonomicznych. Chociaż bardziej sumaryczna niż strukturalna materia kategorii powszechnej literatury zdominowała myślenie o hierarchii w obrębie wielojęzycznych dzieł, właściwa systemowym metodologiom asekuracja upomina się o ład ewolucyjny i przejrzystość klasyfikowanych wartości ideowo-estetycznych. W świetle koncepcji doskonałej reprezentacji za niezgodność paradygmatu i materiału odpowiedzialne są między innymi zbyt brutalnie zrywające z konwencjami „kłopotliwe” arcydzieła, doskonali epigoni, teksty niekomunikatywne kulturowo czy ogniwa dublujące podstawową linię postępu. Pytanie o mniej lub bardziej dydaktycznie konstruowany kanon zbyt blisko styka się ze sferą wartości wypadkowych, a nawet gustów większości, by mogło oczekiwać niemożliwego przecież bezstronnego rozstrzygnięcia na płaszczyźnie estetycznej „powszechności”. Główny problem komparatystyki sprowadza się zatem nie do ustalenia zależności artystycznych — bo one wynikają z chwiejnej kombinacji uniwersalnego postrzegania norm piękna i specyfiki językowej — lecz powiązań kulturowo-socjologicznych oraz historycznych. Niezwykle znamieny jest fakt, iż do zbiorowej międzynarodowej świadomości czytelniczej łatwiej przenikają teksty oparte na walorach semantycznych niż syntaktycznych. Opozycja tych dwu sfer, ustalona przez Lotmana na podstawie stosunku „kultura — znak”, pozwoliła mu odtworzyć ewolucję kultury rosyjskiej, w której widział następstwo kombinacji znaczeniowych (na przykład średniowiecze, realizm dziewiętnastowieczny) z formalnymi, wewnątrzsystemowymi (stulecia XVI—XVII, częściowo wiek XX) czy ich negacjami (asemantyczno-asyn-

taktyczna epoka oświecenia)¹. W takim planie dziejów jako tekstu kombinatorycznego okresy semantyczne mają widoczne preferencje aksjologiczne i ich chronologia pokrywa się ze wzrostem ideowej intensywności różnych przekazów sztuki. Zawężając wykorzystanie powyższej oferty metodologicznej, można powiedzieć, że kultury literackie pozbawione społeczno-historycznych możliwości dokonywania repetycji systemów znakowych (przejścia przez okresy syntaktyczne) asymilują płynące z zewnątrz nowe bodźce semantyczne tylko powierzchownie, natomiast — w innym przypadku — odizolowane od źródeł semantycznej zmiany, dokonują stylizacji i metaopisów atutów ostatniej doświadczonej wielkiej epoki znakowej.

Porównując różnojęzyczne teksty w obrębie pokrewnych poetyk, zdajemy sobie na ogół sprawę z obecności konfliktu racji pomiędzy ich formalnymi przyległościami a szczególnością cywilizacyjną czy niezgodnością czasu powstania. Utwór awangardowy spod znaku serbskiego zenityzmu tylko pozornie ma uniwersalne znamiona europejskiego neobarbaryzmu, podobnie jak prototypowe sonety macedońskie łączy z ich zachodnimi pierwowzorami jedynie zewnętrzny system stroficzny. W omawianym piśmiennictwie narodowym terminy określające miary periodyzacyjne oraz gatunkowe odnoszą się do obszaru kulturowego, na którym zmienność rozwojowa wyróżniała się przewagą repetycji pierwszej epoki semantycznej (średniowiecza) oraz stopniową kanonizacją obiegu popularnego (folkloru). Pierwsze teksty macedońskie wchodziły do „korpusu” literatury powszechnej jako słowiańskie, po czym już w funkcji elementu syntaktycznego zasilają nurt lokalnego piśmiennictwa klasztornego, teksty ludowe zaś uległy kodyfikacji graficznej dopiero w częściowo semantycznym XIX stuleciu. Do obiegu uniwersalnego wejść jednak nie mogły z powodu dominacji w nim utwierdzających się w literaturach ustawodawczych wartości realizmu. Te natomiast, podobnie jak romantyczne, są nadal w Macedonii podejmowane w charakterze nie wyczerpanych wątków tradycji, co dodatkowo potwierdza eklektyczny i konfrontacyjny aspekt sytuacji współczesnej. Na innych słowiańskich subterytoriach, legitymujących się nawet względną niezależnością kulturowej ekspresji, brak rodzimych inspiracji estetycznych często zastępowany był programem polityczno-historycznym lub parafrazą znaków obcych (przykłady chorwackiego iliryzmu i literatury dubrownickiej)². Społeczeństwa, które w świadomej fa-

¹ J. Lotman: *Statii po tipologii kul'tury*. Z. 1. Tartu 1970, s. 13. Por. J. Ziomek: *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*. W: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński. Kraków 1992, s. 31.

² Używane w stosunku do wielu słowiańskich jednostek etnicznych określenie „małe narody” nie jest natomiast kwalifikacją statystyczną, lecz oznacza te (zwane kiedyś „niehistorycznymi”) zbiorowości, które długo nie zdołały uzyskać podmiotowości polityczno-institutionalnej. — Por. Z. Darasz: *Problemy autoidentyfikacji kulturowej i narodowej w literaturze słoweńskiej*. Katowice 1995, s. 7.

zie rozwoju doznały destrukcji lub ograniczenia działalności instytucji ich życia duchowego (przypadek Polaków pod zaborami), przechowały pamięć o osiągnięciach i wolnościach kulturalnych dzięki tradycjom wychowania domowego i czytelnictwa. Tureckie panowanie w Macedonii utwierdziło świadomość izolacji językowej oraz religijnej, ale do sformułowania koncepcji narodowej węższej niż słowiańska nie dochodziło niemal do obecnego stulecia — między innymi ze względu na etniczną mozaikowość południowego skrawka Słowiańszczyzny, naciski zewnętrzne, niski poziom poczucia wspólnoty ponadrodowej i brak dziedzictwa państwowości. Probierze periodyzacyjne, które zwykło się przykładać do piśmiennictw samodzielnie i linearnie się rozwijających, są tu sztuczną matrycą terminów abstrakcyjnych.

Bezpośredni wpływ, jaki szkoła ochrydzka miała przez przynajmniej trzy wieki na sąsiadujące słowiańsko-chrześcijańskie kultury — od Raški, Zety, Bośni do Adriatyckiego Przymorza, aż po Kijów i Moskwę, przez konkurencyjny przyczółek presławski — można jeszcze zinterpretować w ramach wyznaniowej jedności średniowiecznych formacji feudalnych. Wszak pierwotne cechy językowe macedońskiej redakcji cerkiewnosłowiańskiej, pozwalające znaczną liczbę jej tekstów zaliczyć do kanonicznych, stanowią godne lokalne uzupełnienie obrazu epoki trwającej *sub specie aeternitatis*. Okoliczności zmieniają się nieco w stuleciach XIII i XIV, kiedy wraz z powszechnie stosowaną jako instrument unifikacyjny odmianą serbską (Macedonia za panowania Milutina i Dušana na krótko staje się częścią serbskiego państwa, później rozbitego na kilka księstw) zanika mit kulturalnej kolebki. Jego odrodzenie jest już udziałem późniejszych generacji. Interesująco kształtują się wreszcie dzieje samej nazwy etnicznej i terytorialnej. Antyczni Macedończycy częściowo zostali zeslawizowani po VI wieku, aczkolwiek ich ślad w późniejszej wspólnotce etnicznej jest raczej nikły — choć nagłaśniany na dzisiejsze potrzeby w dziedzinie polityki. Grupy słowiańskich przybyszów miały już swe nazwy plemienne, dlatego żadna z nich nie przyjęła nazwy tubylczej, w dodatku nie akceptowanej przez władców rzymskich, obawiających się wskrzeszenia chwały Aleksandra Wielkiego. Istniejąca od VIII wieku i utworzona przez cesarzy bizantyjskich prowincja pod nazwą Macedonia leżała gdzie indziej niż historyczna — w dzisiejszej zachodniej Turcji i południowej Bułgarii, ze stolicą w Edirne (Hadrianopolis). Nie było tam wówczas ludności słowiańskiej, zatem nie wchodziła w rachubę również ta droga przyjęcia imienia. Samo określenie geograficzne w pierwszej wersji powróciło do użycia między innymi za sprawą renesansowych zainteresowań antykiem na Zachodzie i nie było przenoszone na społeczności Słowian — stanie się to do-

piero w wieku XIX, często także wymiennie z przyjmowaniem denominacji bułgarskości³.

Terminy „renesans” i „barok”, zarezerwowane w głównej mierze dla świata zachodniego, stanowią w kulturach prawosławnych Imperium Otomańskiego martwe ogniwa. Nieśmiałe sygnały świadomości barokowej dostrzega się w dziejach sztuki serbskiej, ale tylko związanej z Wojwodiną — podobnie (choć na szerszą skalę) w Rosji, zwłaszcza od czasów Piotra I. Chodzi w tym wypadku o samą metodę manierystyczną, nie o głębszą relację ze sztuką kontrreformacyjną. Odosobnionym przykładem jest literatura katolicka w siedemnastowiecznej Bułgarii, związana z misjami franciszkańskimi i wsiami paulicjańskimi w zachodniej i centralnej części kraju. Trwałość średniowiecznego systemu gatunków i konwencji, wzorowanych na bizantyjskich wariantach biblijnych, liturgicznych i homiletycznych, ma zaś w Macedonii charakter alternatywny wobec żywiołu twórczości ustnej — *scritoria* usytuowane w monasterach najczęściej kopiowały bądź kompilowały księgi nie wychodzące poza krąg cerkiewnego czytelnika. Zakres użycia greki nigdy z kolei nie osiągnął znaczenia porównywalnego z dorobkiem chorwackich czy czeskich poetów latynistów. Bardziej popularne były od XVI stulecia *damaskiny* — pomost pomiędzy powagą dostojnych *zborników* a relatywizmem pogańskiej, ludowej wyobraźni artystycznej. I one jednak nie wprowadzały porządku historycznoliterackiego, a z powodu chaotycznego naśladownictwa stanowiły formę umieszczoną ponad jakąkolwiek chronologią w równie „nieprogresywnym” otoczeniu islamskim.

Pojawiające się umownie w typologizacji literatury dziewiętnastowiecznej pojęcia „oświecenie” (pierwsza połowa wieku) oraz „romantyzm i początki realizmu” (pozostała część stulecia) przyjmujemy z podobnym zastrzeżeniem relatywizmu. Macedoński oświeceniowy racjonalizm, reprezentowany paradoksalnie przez pisarzy o religijnej orientacji i skromnie wyrażany w dziełach takich, jak *Različna poučitelna nastavljénija* Joakima Krčovskiego czy *Ogledalo* Kirila Pejčinovicia, ma genezę praktyczno-etyczną, co pozwala zaledwie uznać go za spóźniony refleks okresu literackiego. Okresu, nie zaś epoki, która w piśmiennictwach o bardziej rozwiniętej tradycji językowej i czytelnicznej zaowocowała wcześniejszym i dłuższym przebiegiem oraz adekwatną refleksją filozoficzną, a poza tym wiązała się z narodowymi akcjami edukacyjnymi. Ich zbieżność chronologiczna z ideologią oświeceniową ma miejsce choćby w sąsiedniej Bułgarii, gdy tymczasem u Macedończyków nasili się dopiero na fali słowianofilskiego entuzjazmu roman-

³ O etymologii nazwy etnicznej pisze m.in. P. Ilievski: *Antički i sovremen makedonski jazik*. In: *Sodržinski i metodološki prašanja vo istražuvanjeto na istorijata na kulturata na Makedonija*. T. 1. Red. G. Stardelov. Skopje 1995, s. 23—30.

tyków⁴. Podejmą oni mniej lub bardziej udane próby dostosowania wizji artystycznych do predyspozycji ojczystych dialektów, a także dzięki działalności folklorystyczno-wydawniczej i pedagogicznej otworzą drogę upowszechnieniu wartości rodzimych. Paradygmat oświeceniowy nie wyczerpał się i pozostał do dziś mocnym ideowym zapleczem. Nie rozwiązany problem językowy, brak typowych programów literackiego romantyzmu, jak również wykształconych kadr (ustną twórczością ludową jako pierwsi zainteresowali się cudzoziemcy — Vuk S. Karadžić, Viktor Grigorovič, Stefan Verković, Stanko Vraz) w sposób zasadniczy wpłynęły jednak na rozdrobnienie ideowe i organizacyjne wśród przedstawicieli tego stadium ewolucji kultury literackiej. Sprzeciw wobec hellenizacji życia religijnego i oświaty był u nich nierzadko poprzedzony fascynacją duchem greckiej przeszłości, czemu — jak choćby Grigor Prličev — dawali wyraz w stylistyce, a nawet języku swych wczesnych utworów.

W związku ze spotykaną w praktyce kulturoznawczo-etnologicznej i językoznawczej definicją tego regionu Półwyspu Bałkańskiego jako „obszaru przejściowego” wypada także zastanowić się nad proporcjami między cechami autochtonicznymi a asymilowanymi w sferze wypowiedzi artystycznych. Dla sztuki słowa wyraźna była — i chyba wciąż w dużym stopniu pozostaje — opozycja powstającej oraz kultywowanej w środowisku monokulturowym literatury ludowej względem konwencji pisanych przynoszonych na drodze wymiany sąsiedzkiej lub odtwórczo uprawianych przez elity. Materiał tematyczny i poetyka pieśni lirycznej jedynie w szczegółach stanowią samoistną wartość macedońską, krystalizującą się głównie w miejscowych realiach społecznych czy specyfice językowej. Także tradycja epicka — zwłaszcza starsza — notuje w tekstach o tematyce heroicznej widoczne ślady ponadetnicznej wspólnoty losów, będąc rodzajem *interliterature* Słowian bałkańskich. Nigdzie natomiast tak naocznie, jak w przekazach folklorystycznych nie występuje przeciwstawienie kategorii swojskości symbolom obcych (niechrześcijańskich, ale i niesłowiańskich) obszarów kulturowych — symbole owe, przenikając nawet do najczystszej w sensie pierwotnej etnogenezy pieśni lirycznej, odgrywają rolę mitycznej kroniki zbiorowości, łączą w sobie doświadczenie getta z doświadczeniem tolerancyjnego dialogu⁵. Z kolei wpływy

⁴ Historyczne i polityczne polemiki na tym tle przenoszą się na grunt polskiej slawistyki, gdzie również zetknąć się można z zaliczeniem Žinzifova czy Prličeva do tradycji bułgarskiej. — Por. A. Molenda: *Helleński model w bułgarskim odrodzeniu narodowym*. „Pamiętnik Słowiański” 1986/1987, t. 36/37, s. 147—160.

⁵ Ma to w tej strefie kulturalnej ścisły związek z literackim wizerunkiem przedstawiciela narodu. T. Dąbek-Wirgowa twierdzi na przykład, że dziewiętnastowieczna „ikona” Bułgara zamyka się w triadzie „car — ewangeliczny prostaczek — zbójnik”, wzbogaconej w folklorystyczne wyznaczniki czasu mitycznego: pradawność, samorodność, sielskość. — *O antynomii swoi — obcy. Z perspektywy bułgarskiej*. W: *Kategorie peryferii i centrum w kształtowa-*

bizantyjskie w piśmiennictwie średniowiecznym nie ograniczały się do stosowania matryc greckich figur retorycznych — nie było od nich przecież wolne także dzieło Cyryla i Metodego — lecz wiodły szlakiem silnego składnika orientalnego w kulturze bizantyjskiej aż do odleglejszych zapożyczeń. W opowieściach i wędrownych „historiach”, wzbogacających z reguły bardzo szybko obieg folklorystyczny, pojawiają się, nie tylko w Macedonii, bohaterowie egzotyczni. Uniwersalizm popularnych od XI wieku tłumaczeń literatury parabolicznej — takich jak opowieści *O Barlaamie i Joaszafie* (schrystianizowany wariant żywota Buddy) czy *O Stefanicie i Ichnilacie* (cykl poddanych greckiej przeróbce przypowieści zaczerpniętych z *Pańczatantry*) — wynikał przede wszystkim z wartości zawartej w nich wiedzy moralnej. Otwarcie na przekazy obce, zwłaszcza w epice, świadczyło o pewnej chłonności wyobraźni — do motywów apokryficznych i tematów antycznych (czasy Aleksandra Wielkiego, wojna trojańska) dołączy też historia Tristana i Izoldy. Sama *Biblia* bezdyskusyjnie oddziaływała na topikę nowożytnej literatury macedońskiej, choć w niekatolickich i postosmańskich kulturach południowo-słowiańskich jej znaczenie w recepcji popularnej od dawna było nieco odmienne niż na Zachodzie — poza tym spotkała ów wzorzec programowa marginalizacja ze strony ideologii ostatniego półwiecza. Na średniowiecznej homiletyce zakończyło się tu również formowanie gatunków religijno-moralizatorskich. Naleciałości orientalne ograniczyły się z kolei do wąskiego kręgu tematów i manieri interpretacyjnej ludowych pieśni, nie wpływając w istotny sposób na ich postacie gatunkowe, ani tym bardziej nie dając szansy rozwoju wersjom pisanim⁶. Ich twórcom i odbiorcom dane było dopiero przejść próbę dojrzałości w środowiskach pierwszego pokolenia inteligentów dziewiętnastowiecznych.

Wartości elementom autochtonicznym nie ujmuje fakt, iż nie zawsze wiązały się one z niesprecyzowanym patriotyzmem w stosunku do słowiańskiej „wielkiej ojczyzny” (w najbardziej namacalny sposób łączonej z tradycją cara Samuela i św. Klimenta, najogólniej — z Bracmi Sołuńskimi). Znacznie częściej należałoby je utożsamiać z zewnętrznym i wewnętrznym pejzażem ojczyzny domowej, z jej codziennymi znakami znajomej okolicy, warsztatu pracy i domowego ogniska. W bałkańsko-bizantyjskiej prowincji kulturalnej czynnikiem rozmywającym nieco rygory życia zbiorowego były okresy wojen, powstań i grabieży, natomiast ponadczasowy rytm egzystencji rzemieślniczo-handlowej utrzymywał dość ostre normy wielokulturowego współżycia, dla wsi macedońskiej wręcz purytańskie. Irracjonalną odpowiedź na

niu się kultur narodowych. Red. T. Dąbek-Wirgowa, J. Wierzbicki. Warszawa 1986, s. 169—170.

⁶ Por. O. Jašar-Nasteva: *Turski elementi vo jazikot i stilot na makedonskata narodna poezija*. Skopje 1982.

ekonomiczny praktycyzm patriarchalnego kodeksu stanowiła nie tylko żeńska pieśń liryczna, ale i tęskne utwory w stylu serbskojęzycznych *sevdalinek*. W jakim zatem stopniu w kontekście związku „wartości autochtoniczne — wartości asymilowane” można mówić o roli szeroko pojętej Słowiańszczyzny jako wpływowego modelu tradycji i w jakim zakresie realia językowe oraz historyczne świadczą tu o więzi z jakąkolwiek „wielką ojczyzną”? Pytanie to podaje zarazem w wątpliwość jednolity charakter przebiegu dyskursu artystycznego, zmierzając do odnalezienia pośredników kulturowych w różnych okresach ekspresji literackiej i — co otwiera praktycznie perspektywę współczesną — do określenia roli Europy, coraz wyraźniejszego geograficzno-cywilizacyjnego punktu odniesienia dla konstytuującego się piśmiennictwa.

Wkrótce po upadku państwa Samuela w 1018 roku wiele słowiańskich kodeksów — będących pozostałością kilkudziesięciu zabytków szkoły ochrydzkiej — zaginęło, gdyż w hellenizującej się Macedonii nie zdołano w porę ich przepisać. Prawdopodobnie w tym czasie przepadła cała spuścizna po św. Naumie. Prześladowaniom bogomiłów w XII i XIII stuleciach także towarzyszyło niszczenie ksiąg słowiańskich. Przyjęty za greckim pośrednictwem chrześcijański typ kultury okazał się wręcz fizycznie uzależniony od wydajności i prawowierności swego źródła, a najazdy tureckie od końca XIV wieku ustaliły na ziemiach wardarskich, egejskich i piryńskich nowego pośrednika kulturowego⁷, który wszak bezpośrednim prześladowaniem dorobku chrystianizmu nie był zainteresowany. Prawo koraniczne szanowało wolność wyznania, potwierdzoną aż do stulecia XVIII przez fakt, iż żadne państwo prawosławne nie zagrażało Turcji. Pośrednictwo muzułmańskie polegało bardziej na pragmatycznym wciągnięciu rai do systemu administracji biurokratyczno-ekonomicznej, ściągającej daniny natury oraz krwi. Zasadę łączenia relatywizmu kulturowego z praktycznym podejściem do sfery skarbowej aparat państwowy realizował także w stosunku do instytucji życia duchowego (status Cerkwi — wasala). Opanowane przez Greków arcybiskupstwo ochrydzkie starało się zatrzeć pamięć o narodowej Cerkwi słowiańskiej, co Turkom tylko upraszczało system podatkowy oraz panowanie nad ortodoksyjnym zarządem dusz chrześcijańskich. Dezintegracja etniczna Macedonii sprawiła, że poszukiwania sojuszników dla programu narodowego i językowo-literackiego wiodły w XIX wieku do różnych siedzib słowiańskich — od Serbii

⁷ Przykładową analizę nowszych dziejów tej zależności geograficzno-kulturowej daje E. Kuźma: *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*. Szczecin 1980. Motywy islamskie w powojennej literaturze macedońskiej odnoszą się niemal wyłącznie do przeszłości. Wyjątek stanowi powieść Trajana Petrovskiego pt. *Asharovci* (1987), której akcja umiejscowiona została współcześnie w murach kairskiej uczelni al-Azhar — istniejącego od X wieku ośrodka nauki muzułmańskiej. Bohaterami „kroniki środowiska” autor uczynił jugosłowiańskich studentów mahometan z Macedonii i Bośni, których ideowe dylematy poznał podczas pracy dyplomatycznej w Egipcie.

i Bułgarii do Chorwacji oraz Rosji. Powracał w nich motyw plemiennej czystości ludności oraz starożytności cyrylometodejskich z tych terenów, co łączyło się jedynie z potrzebą akceptacji kulturowej odrębności macedońskiej — bez wyraźnego związku z ambicjami państwowotwórczymi w stosunku do rozbitego na struktury rodowe społeczeństwa. Drukarnie i szkolnictwo organizowano najczęściej z pomocą bułgarską, co z czasem zrodziło reakcję w postaci nowego separatyzmu. Niemalą rolę budzielską odegrali także nauczyciele z Wojwodiny. Podział na serbofilów i serbofobów (wśród pisarzy tych pierwszych nie brakowało, począwszy od Dżinota) utrwalił się ostatecznie po włączeniu kraju do struktury Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców, co dla międzywojennej inteligencji oznaczało nową płaszczyznę samookreślenia. Po roku 1945 związki literackie z Serbią jeszcze bardziej się wzmocniły, na co wpłynął fakt wspólnoty jugosłowiańskiego rynku wydawniczego i mediów, zbieżności alfabetu, wyznania i w pewnym stopniu mentalności (dość przypomnieć nostalgiczny stosunek Serbów do ich południowych kresów), a także przenikanie idei obcych — w tym i zachodnich — przez filtr serbskich tłumaczeń. Dyskusję o dwujęzyczności narodu prowadzi się od lat w takich właśnie realiach, choć niewątpliwie warte odnotowania jest zjawisko nobilitacji nowego partnera i mecenasa — Chorwacji, aktywnie promującej na własnym terenie macedonistyczne edytorstwo po II wojnie światowej.

Naturalną kolejną rzeczą rozszerza się zakres identyfikacji tradycji lokalnej z powszechnym porządkiem wartości artystycznych. Jeżeli przed powstaniem jednolitej normy językowej Słowiańszczyzna południowa bądź prawosławna zyskała status literackiej macierzy, w czym prześcignęła grecką „ojczyznę toposów” (tłumaczenia z rosyjskiego, serbskiego i ukraińskiego Rajka Žinzifova, z chorwackiego Krste Misirkova, ale też z czeskiego Konstantina Petkovicia — stanowiące i tak niewielką część tego rodzaju działalności), to dla twórców związanych z etapem bytu niepodległego ostoja wzorów estetycznych usytuowana jest już w dużym stopniu w Europie niesłowiańskiej. Ciekawostką jest jednak fakt, że sama bibliografia przekładów z literatury polskiej za lata 1944—1982 liczy 417 pozycji⁸. Dorobek translacyjny najważniejszych oficyn wydawniczych uwidacznia obecną skalę orientacji prozachodniej, czym przypomina o podobnych tendencjach w życiu intelektualnym Serbii. Trzeba przy tym pamiętać, że wielu tłumaczeń dokonano za pośrednictwem nieoryginalnych — głównie właśnie serbskich i bułgarskich — wersji tekstu (*Otello* w przekładzie Blaže Koneskiego, *Hamlet* — Aco Šopova, część *Boskiej Komedii* — Georgi Staleva, *Gilgamesz* — Mihaila Rendžova). Nie obowiązuje również charakterystyczne dla sytuacji przedwojennej rozczłonkowanie macedońskiej geografii literackiej. Wypada tu wspomnieć nie tyle o literatach działających

⁸ Opracowaną przez S. Lekovskiego bibliografię przekładów do roku 1982 opublikował „Spektar” 1983, nr 2, s. 171—200 (wykaz omyłkowo zawiera także niepolских autorów).

na „domowej emigracji” w Bułgarii czy Grecji, ile o autorach często jeszcze w dzieciństwie wyobcowanych z ich naturalnego środowiska językowego lub nie wierzących w czytelniczą skuteczność rodzimego dialektu. O nazwiska takie, jak Nikola Vapcarov, Anton Popov i Hristo Smirnenski (piszący w języku bułgarskim) czy Andjelko Krstić oraz Kosta Abrašević (związani z serbską sztuką słowa — należą doń też fragmenty dorobku Kočo Racina), upomina się więc także narodowa historiografia literacka. Interlingwizm nie należy do rzadkości w warunkach powojennych: z jednej strony mamy bułgarsko- czy chorwackojęzyczne epizody twórczości Macedończyków (Venko Markovski, Radovan Pavlovski), z drugiej — językową naturalizację Serbów, Albańczyków, Turków (najbardziej znane przykłady: Vlada Uroševik', Luan Starova, Ilhami Emin)⁹.

Datowane od drugiej połowy lat pięćdziesiątych zwiększone zainteresowanie literaturami zachodnioeuropejskimi nie różni się od tradycyjnego urzeczienia większości kultur słowiańskich własnym kontynentalnym sąsiedztwem, choć różnaitość akcentowanych w tej komunikacji wątków jest ogromna. Opóźnieńia owych w znacznej części receptywnych piśmiennictw w stosunku do systemów tendencji nowatorskich w wielu przejawach zależne są od ogólnej nierówności cywilizacyjnej pomiędzy światem okcydentalnym a jego peryferiami, ale w demonstracjach „asystemowych”, w zasięgu estetycznych przedsięwzięć, jak i w specyfice lokalnego klimatu, wydają ośrodki prowincjonalne wartości same w sobie. Dostosowanie formalnego kodu poezji i prozy macedońskiej do powszechnych norm mówienia o rzeczywistości powojennej przebiegało jeszcze w fazie „jugoslawizmu” pod znakiem uproszczonej symbiozy poetyki folkloru z modelem kolektywnej dykcji perswazyjnej, ale dla poszukiwaczy indywidualnego przeżycia twórczego wraz z odejściem od sentymentalnej intymności musiały te penetracje trafić na tory działań awangardowych. Wpływy surrealizmu i imażynizmu w liryce lat sześćdziesiątych oraz coraz silniej zaznaczające się techniki asocjacionistyczne i tekstocentryczne w epice odbijały w pewnym stopniu — jak w całej Europie Środkowej — bunt polityczny przeciwko dogmatyzacji kultury, która także pod maską samorządowego socjalizmu stawiała się monokulturą. Wolność ideologiczną konkretyzowano wówczas jako wolność artystyczną, dumę osobistą (skłonność do polemik) czy gotowość do reformowania oficjalnej i dekoracyjnej „sztuki narodowej”. Tak rozumiana ambicja zwalczania autorytaryzmu estetycznego cechuje na przykład krytyczne piśarstwo Dimitara Soleva, który występując przeciwko arbitralnym kryteriom wartościującym Dimitara Mitreva, kilkakrotnie przemawiał głosem pokolenia identyfikującego się z wizją

⁹ Szerzej na ten temat: B. Ristovski: *Prilog kon makedonskata literaturna istorija (makedonskiot jazik vo literaturna upotreba i literaturata na Makedoncite pišuvana na tug'i jazici)*. In: *Makedonska poezija. XX vek*. Red. V. Smilevski. Skopje 1989, s. 104—141.

literatury nieutylitarnej. Ironizując na temat artystycznej ksenofobii i pośpiesznych, zawistnych waloryzacji, zacytował jednocześnie znamienne próbkę stylu narodowej pruderii: „Dimitar Mitrev vo »Kriterium i dogma« poznaše nekov Filip Rau, nekov Maks Jakob, nekov Moreas. Za nego Dostoevski tamu beše »istovremeno — i realist, i ekspresionist, i impresionist« [...] Toj se vnušuva [...] od nadrealizmot [...], od »bretonovština«, od »lotreamonovština«. Za nego Kafka e »siten praški činovnik«, koj »na site ni beše otkrien kako krupen praški činovnik na filozofijata na apsurdot vo seta negova marazmičnost«. Za nego se tautologičari i Hemingvej, i Gertruda Stejn, i Virdžinija Vulf.”¹⁰

Kompleks „nieeuropejskości” znajduje, podobnie jak w duchu literatury bułgarskiej¹¹, wiele wiarygodnych wytłumaczeń, do których należą zarówno głęboko zakodowana w społecznym charakterze nieufność wobec potencjalnych zaborców, jak i silny związek ze źródłowymi tradycjami Wschodu — prawosławną i, *nolens volens*, islamską. Obecne równanie do jakości zachodnioeuropejskich wypływa poniekąd z orientacji porządku polityczno-ekonomicznego (na przykład kontynuacja *pečalby* znajduje uzasadnienie w niskim statusie materialnym ludności¹²) oraz z atrakcyjności kultury konsumpcyjnej (bliską ilustracją komercyjnego spłycenia tradycji i zaniku wysokich ambicji jest sytuacja nowogrecka, alarmująca niskimi wskaźnikami czytelnictwa i częstą powierzchownością w recepcji rodzimego antyku). Sąsiedztwo północne oraz ruchliwość i zdolności adaptacyjne samych Macedończyków sprzyjały i sprzyjają praktycznym konfrontacjom, których najczęstszy rezultat stanowiło zauroczenie zachodnim racjonalizmem, strukturalnym porządkiem organizacji życia i bardziej optymistyczną hierarchizacją wartości duchowych. Antynomia „ład — żywioł”, narzucająca się także literaturze i jej historii, nie chroni od umowności diagnoz humanistycznych — jedna z nich mówi o tzw. ciągłości nietypowej czy niestandardowej piśmiennictwa. Kilkusettletnia praktycznie luka w jego rozwoju odczytywana jest jako swoista hibernacja osiągniętego poziomu, na co wskazuje między innymi Katica K’ulavkova, formułująca termin „atipičniet kontinuitet”¹³. Omawiając problem nieciągłości historycznej w odniesieniu do starszej literatury, broni

¹⁰ D. Solev: *Kritika so patos i predrasuda*. „Razgledi” 1966, nr 6, s. 609.

¹¹ Por. poświęcone temu zagadnieniu prace T. Dąbek-Wirgowej oraz C. Juda: *Literackie uciezki i powroty do Europy w bułgarskim międzywojniu*. W: *Studia z literatur słowiańskich*. Red. Z. Niedziela. W: „Prace Historycznoliterackie”. Z. 89. Kraków 1994, s. 47—57.

¹² Por. L. Karovski: *Pečalbarstvo vo makedonskata literatura*. Skopje 1974.

¹³ K. K’ulavkova: *Kontinuitetot na makedonskata kniževna istorija — nekoj kniževno-istoriski i teorisko-metodološki soočuvanja*. „Spektar” 1988, nr 11, s. 207—226 oraz Eadem: *Atipičniet kontinuitet na makedonskata kniževna istorija. Kopnež po sistem*. Skopje 1992, s. 349—358.

jej ewolucyjnego charakteru, do którego nawet rodacy badaczki odnoszą się ze znaczną naukową rezerwą — jako pierwszy polemikę z autorką podejmuje Eftim Kletnikov¹⁴. Dyskusyjność tezy o trwałym kierunku rozwojowym ma przyczynę nie tylko metodologiczną. Piśmiennictwo klasztorne — tak jak u Bułgarów czy Serbów — było do końca XVIII wieku rodzajem paraliteratury, uprawianej bez zamiaru oddziaływania na szerokie gremia czytelnicze i poddanej surowemu rygorowi cerkiewnej konwencji. Jej sporadyczne przełamania świadczą bardziej o schematyzacji pisarskiej (aż do eklektycznych *d a m a s k i n ó w*) niż o programowym postępie ideowo-stylistycznym. Kwestia narodowa i językowa, ustanowiona całkiem jeszcze niejednoznacznie w drugiej połowie XIX stulecia, wyznacza charakter twórczości artystycznej nader mgliście powiązanej z bizantyjskim podglebiem. Jedynie ustnym formom dane było trwać w pewnej „dynamicznej równowadze” historycznej, aczkolwiek ich archaiczność została poświadczona niejako wtórnie, w momencie utrwalenia w notatniku folklorysty, co ma całkowicie odrębną wartość archiwalną dla literaturoznawcy.

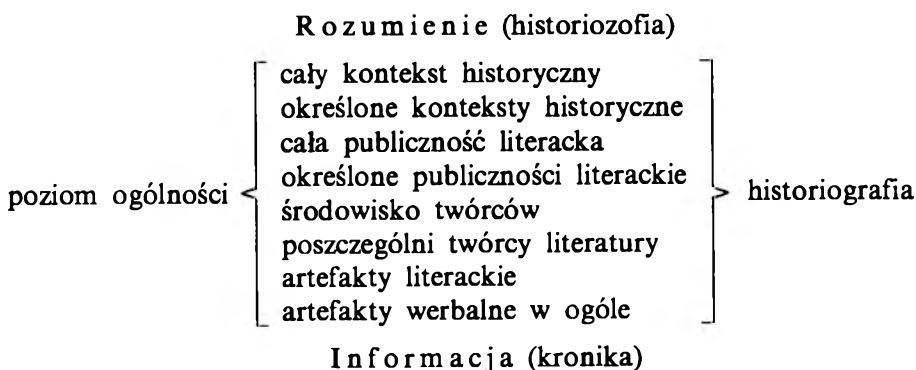
Jako ostatecznie nie rozwiązana wymaga rozważenia także sprawa efektywności „przyspieszonej zmiany” w świetle teorii Georgija Gaczewa, odnoszącej się pierwotnie — przypomnijmy — do literatury bułgarskiej¹⁵. Mechanizmy dostosowujące reguły wykonawcze poszczególnych sztuk do powszechnego poziomu cywilizacyjnego, stanu świadomości etnicznej i rzeczywistości społeczno-politycznej mają charakter ponadnarodowy i w dużej mierze pozaliteracki, a zatem wszelkie zaległości w kształtowaniu systemu gatunkowego czy następstwa prądów artystycznych konkretyzują się w „pozornych nowościach”, porównywalnych z wyznacznikami szeroko pojętej zmiany kulturowej. Fakt zaistnienia „dziejowej metanarracji” wyzwolenia narodowego obudził naturalną potrzebę epickiego, powieściowego wypowiedzenia się w sprawie szerszego uwikłania indywidualnych losów. Niewyszukany kształt konstrukcyjny pierwszych powieści macedońskich jest właśnie dowodem zmagania pomiędzy żywiołem pospiesznej narracji sprawozdawczej a wymogami relacji reprezentatywnej. Podobnie w sferze lirycznej: odwieczny oddźwięk psychologiczny codziennych doświadczeń społecznych i estetycznych, jakim była ludowa pieśń, stał się strukturalnym składnikiem tekstów poezji współczesnej, nawiązującej środkami ustnego folkloru do rzeczywistości epoki druku. Kryteria epickości i poetyckości wcielały się w adaptowany system gatunkowy z zachowaniem ich znamion archaicznych, wynikłych właśnie z sytuacji naturalnych i przyzwyczajzeń artystycznych. Poza względnie łatwo

¹⁴ E. Kletnikov: *Montažnata atrakcija na Katica Kulavkova*. „Spektar” 1988, nr 12, s. 199—208.

¹⁵ G. D. Gačev: *Uskorennoe razvítie literatury*. Moskva 1964. Por. także B. Ničev: *Uvod v južnoslavjanskija realizm*. Sofija 1971, s. 310 oraz M. G’určinov: *Okolu prašanjeto za zabrzaniot kniževen razvoj vo novata makedonska literatura*. „Spektar” 1988, nr 11, s. 115—121.

asymilowanymi formami w rodzaju powieści historycznych czy sentymentalnych wierszy patriotycznych (zwłaszcza w kameralnym ujęciu „ody do małej ojczyzny”) skuteczność przyspieszonego rozwoju miała istotę bardziej statystyczną niż jakościową, odkrywała sprawność niektórych tylko ogniów. Niepewny jest zarówno stopień funkcjonalności przyswajanych lub tylko testowanych gatunków i konwencji (trudno określić granicę między szczerością a parafrazą w sonetach Boškovskiego czy Rendžova; to samo odnosi się choćby do nieumiarkowanych praktyk rytmiczno-lingwistycznych Todorovskiego), jak też całych systemów historycznoliterackich przywoływanych jako źródło (jednoczesne wpływy symbolizmu i kult poezji Racinowskiej). Innowacje w prozie nie rażą taką sztucznością. Mimo że wiele odmian gatunkowych narodziło się w literaturze macedońskiej metodą reanimacji modeli poromantycznych, nie sprawia ona na obserwatorze wrażenia skansenu genologicznego, gdyż bardzo szybko po zasygnalizowaniu możliwości ekspresyjnych uległy te formy skrzyżowaniu bądź wyeliminowaniu przez bardziej współczesne (los taki spotkał choćby dwudziestowieczną balladę).

Jednoznaczną efektywność „przyspieszonej zmiany” lepiej więc postrzegać w nieco ogólniejszym kontekście zagadnienia przemiany literackiej, czego teoretyczne podstawy dają Hayden White czy Claudio Guillén¹⁶. W przypadku White’a widzenie przeszłości piśmiennictwa skupia się alternatywnie na czterech poziomach krytycznych: kontekstu historycznego, odbiorców, twórcy i samego dzieła — wyznaczają one zasady odpowiednich dyskursów historycznoliterackich: mimetycznego, pragmatycznego, ekspresywnego i obiektywnego. Różnorakie przemiany dzieła, gatunku, grupy i kontekstu rzadko wykazują zbieżności świadczące o radykalnym naruszeniu ich wewnętrznych relacji. Z reguły znaczące wahania występują tylko w pewnych klasach zjawisk, mieszczących się w następującym schemacie:



¹⁶ H. White: *Zagadnienie przemiany w historii literatury*. Tłum. M. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1, s. 277—293; C. Guillén: *O przedmiocie przemiany literackiej*. Tłum. M. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1, s. 295—324.

Nietrudno zauważyć, że na prezentowanych poziomach opisu historycz-noliterackiego najbardziej jaskrawa, opisywana przez Gaczewą „przyspieszona zmiana” zachodzi głównie na poziomie artefaktów literackich, co przecież nie oznacza stałości innych. Ponadto, niezależnie od przyjęcia „filozoficznego” (Hegłowskiego), „kronikarskiego” czy nieco szerszego „historiograficznego” pojmowania przemiany, w przypadku dwudziesto-, a zwłaszcza dziewiętnastowiecznego materiału macedońskiego mocno niedowartościowane zostaną sfery „całej publiczności literackiej” czy „środowiska twórców”. Czytelnik, któremu oferowano przed rokiem 1945 książkę macedońską, ani nie był statystycznym przedstawicielem grupy narodowej, ani nie należał do społeczności liczonej w tysiącach. Określenie „środowisko twórców” nie odzwierciedlało z kolei samotniczego statusu większości z nich, natomiast dialektyczna zależność pomiędzy literaturą a językiem — wywołująca istotną przemianę w kodzie — odnosiła się wielokrotnie do elementu indywidualnego, gwarowego. Sam rozrost innowacji gatunkowych po II wojnie światowej był nie tyle rezultatem wielu następujących po sobie przełomów artystycznych, ile skutkiem jednej zmiany fundamentalnej — usankcjonowania jednolitej normy wyrazu językowego, uniemożliwiającej praktykowanie liczącej się twórczości na dialektalnych peryferiach. Dosłownie i w przenośni pojmowany kod jest dla inspirowanego myślą Jakobsonowską White’a probierzem tak rozumianej kategorii przemiany: „Narastanie jakiegoś nowego gatunku, który zdobywa przewagę, jak np. nastanie powieści pod koniec XVIII w. w miejsce poematu lub eseju, nie jest samo w sobie wydarzeniem rewolucyjnym [...]. Rewolucja w dziedzinie literatury oznacza przekształcenie relacji między »literaturą« a »językiem w ogóle«. Przełomy rewolucyjne w historii literatury to okresy, kiedy rewizjom ulega cały kod językowy. Takim przełomom zazwyczaj towarzyszyć będą przekształcenia gatunków, ale okresy przekształceń gatunków nie są nieuchronnie czy koniecznie okresami rewolucji w literaturze. Okresy rewolucji to okresy, w których celem ataku i przedmiotem rewizji staje się kod językowy jakiejś generacji bądź panującej w danej kulturze grupy społecznej.”¹⁷

Wokół relacji „kod jednostkowy — kod uniwersalny” buduje również znaczną część swych rozważań na ten temat C. Guillén. Mówiąc o literackim konserwatyzmie, wskazuje na oczywisty — zdawałoby się — fakt, że piśmiennictwo danej cywilizacji nie zamyka się zazwyczaj w jej granicach czasowych, natomiast nawiązując do teorii Louisa Hjelmsleva, sugeruje istnienie w komunikacji kulturowej niespodziewanych pokrewieństw literackich, porównywalnych z językową ligą bałkańską¹⁸. Niezależnie jednak od tego, czy obierzemy jako kryterium wyjaśniające model interakcji lub model dominacji,

¹⁷ H. White: *Zagadnienie przemiany...*, s. 292—293.

¹⁸ C. Guillén: *O przedmiocie przemiany literackiej...*, s. 298.

pojęcie jedności literatury narodowej może się okazać nieprawomocne lub mylące. Myśl tę podjął już Benedetto Croce, starając się wykazać, iż „sztuka wyraża zarówno to, co jednostkowe, jak i to, co ogólnie ludzkie, lecz nie ów położony w połowie drogi zajazd zwany narodem [...]. Oznacza to, że literatury narodowe nie są ani tym, co jednostkowe, ani tym, co powszechne.”¹⁹ Choć niejednemu macedonście trudno byłoby się zgodzić z tym bezlitosnym wobec powołania zbiorowego sądem, wyraża on logikę sprzeciwu w stosunku do wszelkiego wartościowania pozaestetycznego. Z kolei dystans wobec myślenia kolektywnego przejawiany przez przeciwników realizmu w omawianym środowisku już przed czterdziestu laty udowadnia, że „przyspieszona zmiana” objęła także system relacji „literatura — naród — kontekst historyczny”.

W obrębie diachronicznej genologii można tu mówić o „relatywizmie użytkowości” pewnych form artystycznych. W fazie wstępnej pierwsze opowiadania i powieści nie wyrastają, na przykład, z wielkich tradycji europejskich narracji, lecz dzięki swojej doraźności przypominają epickie relacje folklorystyczne. Powieść historyczna formuje się w odpowiedzi na zapotrzebowanie społeczno-polityczne, czemu sprzyja ogólna atmosfera w kulturze lat pięćdziesiątych. Opowiadanie dość długo cechuje narracyjna struktura mozaikowa, będąca formą przejściową między gawędą, „skazem” i rzeczywistą inwencją w opisie świata (tu zwłaszcza notujemy duże zasługi Slavka Janevskiego, Dimitara Soleva i Petre M. Andreevskiego). W poezji i dramacie granice gatunkowe zamazują się jeszcze szybciej — wiele form utworów uzyskuje zaledwie w zarysie swoje klasyczne dystynkcje, by rozlać się w eklektycznym bądź eksperymentalnym kształcie zaledwie kilkanaście lat od ustanowienia normy języka literackiego (dotyczy to choćby twórczości „modernistów” od początku lat sześćdziesiątych). Na wybranych przykładach można wszak przeprowadzić również obronę tezy Aleksandra Spasova, który w studium o rozwoju gatunkowym rodzimej literatury wskazywał na jego konsekwentny charakter²⁰. Zapewne słabiej przejawiałaby się owa konsekwencja w okresach znamionujących mniej artystyczny, a bardziej ideowy klimat wokół sztuki słowa. Dominacja wartości „świata przedstawionego” nad „poetyką” większości powstałych tekstów w ogóle stanowi trudny do zbagatelizowania i szeroko przez krytykę literacką dyskutowany problem. Mimo jego nieco uproszczonego sformułowania, chodzi tu o delikatne zagadnienie historyczno- i socjologiczno-literackie. Wiąże się ono ściśle z pozaartystycznymi uwarunkowaniami działalności pisarskiej w pierwszych latach powojennych i z długim represyjnym oddziaływaniem oficjalnych czynników krytyczno-literackich

¹⁹ Ibidem, s. 304.

²⁰ A. Spasov: *Razvoj na literaturnite rodovi i vidovi vo sovremenata makedonska literatura. Istražuvanja i komentari*. Skopje 1977.

wobec twórców znudzonych szablonami metody realistycznej i dwóch—trzech akceptowanych konwencji lirycznych. Częściowo na przekór owej petryfikacji — a częściowo z nią w zgodzie — wzrastał wygodny dla wszystkich orientacji mit o szczególnych predyspozycjach Macedończyków do uprawiania poezji. Kulturowany przez Georgi Stardelova, Duška Nanevskiego czy Radovana Pavlovskiego, ale podtrzymywany też za granicą (prymat liryki w powojennych przekładach na języki europejskie oraz jej „egzotyczna” interpretacja), wynikał w znacznym stopniu z łatwego i szybkiego przejścia, jakie dokonało się od etapu zapisu ogromnego materiału ustnego w XIX wieku do zasilonej tą spuścizną praktyki poetyckiej współczesności. Dorobek literacki w języku niestandardowym, powiązany z kolei krętymi ścieżkami z tradycjami bizantyjską i antyczną (relacja między wieloźródłowym piśmiennictwem średniowiecznym a twórczością ustną), zaowocował nad wyraz udanym debiutem pierwszych liryków piszących w kodzie standardowym.

Utrudnienia opisu zjawisk dalekich od modelowych są także spowodowane stereotypami terminologicznymi. Wspomina o nich Miodrag Drugovac²¹, podając wiele przykładów takich nieścisłości. Najczęściej absolutyzowane i fetyszyzowane bywa pojęcie pokolenia, brane z reguły zbyt poważnie pod uwagę w czynnościach periodyzacyjnych. Natomiast w użyciu etykiety „modernizmu” i kompleksu wyrazów pochodnych upraszcza się ich i tak względne znaczenia, przenosząc je automatycznie na różne poziomy i mieszając w nieadekwatnych opisach „okresu”, „wrażliwości” czy „warsztatu”. Na określenie tkanki folklorystyczno-obyczajowej w realistycznych utworach prozatorskich bądź dramatycznych nakłada się termin uogólniający („bitova drama”, „bitova kniževnost” itp.), natomiast teoretyczno-estetyczne narzędzia opisu liryki cechuje nierzadko daleko posunięta nieścisłość. Tego typu niedomagania krytyki i historii literatury łatwiej można tolerować na rozległych obszarach „zaawansowanych” piśmiennictw, gdy tymczasem na niewielkich polach badawczych, które pragną usystematyzować tak przenikliwi interpretatorzy, jak Miodrag Drugovac czy Milan G’určinov, stanowią one szczególnie ostry dysonans.

Pierwszy z historyków literatury, pragnący za wszelką cenę wprowadzić „tolerancyjny ład” do materiału narastającego z każdym rokiem i uwikłanego w skomplikowane więzy z tradycją, nie postuluje jednak modyfikacji semantycznej używanych pojęć (na przykład „regionalizm” Stale Popova, G’org’i Abadžieva czy Jordana Leova pozostanie dla niego uniwersalnym wyobrażeniem zastępczym), a raczej skłania się do otwartego uznania ich nieprecyzyjności. Jest to, jego zdaniem, efekt interferencji okresów literackich oraz formacji stylistycznych, rozwijających się na podstawach sąsiedztwa

²¹ M. Drugovac: *Nacrt na globalnata periodizacija na sovremenata makedonska kniževnost (1891/93—1989)*. Kon makedonskata kniževna sinteza. Skopje 1990, s. 28—31.

i zapośredniczenia. Nawiasem mówiąc, stanowisko takie nie musi obalać mitu o „wybranych narodzie poetów”, gdyż zawęza go do krótkiej międzypoki zawieszanej równocześnie w przestrzeni słowa mówionego i pisanego. Jednak nawet utwory z tego przedziału czasowego są już na tyle synkretyczne, że można powiedzieć o naruszaniu granicy gatunków czy wręcz literatury i paraliteratury. W dramatach Vojdana Černodrinskogo i Vasilja Iljoskiego warstwy folklorystyczna oraz społeczno-interwencyjna są doskonale wymieszane, a stylistyka tekstu ludowego łączy zarówno prozatorskie, jak i poetyckie próby Marka Cepenkova, Andjelko Krsticia, Eftima Sprostranova, Tomy Smiljanicia, Kočo Racina, Kole Nedelkovskiego. W późniejszym okresie znajdują się argumenty podobne: dramat Nikoli K. Majskiego *Ilinden* lub *Selo zad sedumte jaseni* Janevskiego umiejscowione są na pograniczu literatury i historiografii. Nawarstwienie poetyk „rodzimych” i „obcych” (dla poezji socjalnej ważna była zwłaszcza ekspresjonistyczna, co stanowi ogólnoeuropejską prawidłowość) można odczytać zarówno u Racina, jak i u Todorovskiego czy Rendžova. „Poetycki realizm” Janevskiego prócz doświadczenia ekspresjonizmu wchłonął jeszcze dyskurs nadrealistyczny o zabarwieniu mitologicznym. Zakorzenie w historii bywało podkreślane prozatorskim dokumentalizmem, ale na długo przed dojściem do głosu ruchów sztuki alternatywnej — czyli praktycznie do lat osiemdziesiątych — na podstawie wytworów „kronikarskiego obowiązku” budowano rzeczywistość oniryczną, fantasmagoryczną, halucynacyjną. W tym wypadku przekraczano także bariery rodzajowe — mit, legenda i parabola stawały się w tekstach Dimitara Soleva, Simona Drakula, Petre M. Andreevskiego, Vlady Uroševicia, Metodiji Foteva czy Radovana Pavlovskiego rodzajem antropologicznej lub psychologicznej maski, nakładanej na opisy codzienności środowisk miejskich oraz wiejskich. Stąd wynika do dziś obowiązująca mnogość określeń hybrydycznych: realizm liryczny, realizm magiczny, beletrystyka historyczno-mitologiczna, projekcja ludowej fantastyki, a nawet nadrealizm socjalny.

Najbardziej obciążające dla tradycji młodej poezji i prozy okazało się pojęcie normy, niejednokrotnie stosowane fałszywie dla zabezpieczenia się przed przedwczesną artystyczną anarchią bądź przed tendencjami „antynarodowymi”. Nie powstał w Macedonii znany z pozaeuropejskich peryferiów fenomen „literatury bez krytyki literackiej”, gdyż ta ostatnia od początku pełniła funkcję strażniczki interesów narodowych. O ile na płaszczyźnie estetycznej bronione one były stosunkowo długo i skutecznie, o tyle w wyrazie językowym ich zagrożenie nigdy nie było realne. Kodyfikacja gramatyki macedońskiej ani nie zaszkodziła, ani nie pomogła ewentualnemu rozwojowi subkodów czy tradycji lokalnych, ponieważ okazały się one na tyle nikłe, że się nimi poważnie nie zajmowano. W porównaniu z potężną — zwłaszcza w przeszłości — siłą chorwackiej literatury kajkawskiej czy bośniackimi i czarnogórskimi odmianami świadomości językowo-artystycznej macedońskie

podziały dialektalne nie wytworzyły adekwatnych piśmiennictw. Pewna nietypowość widoczna jest natomiast w tym, iż dwujęzyczność czy nieujednolicona potoczna praktyka językowa stanowi znany fakt socjolingwistyczny, a literatura pozostaje pod tym względem homogeniczna. Naturalnie, nie podważają owej diagnozy praktyki takie, jak „tłumaczenia” wielu dzieł na język normatywny (z nowszych — na przykład napisanej w 1928 roku dialektem kumanowskim *Begalki* Vasilija Iljoskiego) czy całkiem współczesne próby z terenu poezji — analityczny lingwizm Miloša Lindry oraz rewitalizacja dialektu podjęta przez Sande Stojčevskiego. Nie oznacza to, że problem komunikatywności literatury nie istniał w przeszłości — sami pisarze po wojnie przez dłuższy czas nie byli przecież do końca świadomi zasad normy. Utożsamiając swój idiolekt częściowo z nią samą, częściowo z osobistym doświadczeniem rodzinnego środowiska, a częściowo z popartym znajomością literatury przedwojennej wyczuciem „stylu pisarskiego”, tworzyli na styku różnych modeli porozumienia i niechętni byli zmianie wieloletnich przyzwyczajeń. Stosunek do sztucznych regulacji akademickich najlepiej wyraża wypowiedź Petre M. Andreevskiego: „Jazikot na koj što pišuvam ne sum go izmislil jas, ne go izmislil ni Cepenkov. [...] Vsušnost, iskustvoto na narodot najrealno go izrazuva i iskustvoto na jazikot. Toa iskustvo može da se korigira, da se dopolnuva i vidoizmenuva, no vo nieden moment ne smee da se potcenuva. [...] Za žal, narodniot jazik nekoj imaat običaj da go mešaot so folklorot. Vistina, niz nego najmnogu e eksponirano tradicionalnoto duhovno živeenje na eden narod, no toa ne go isklučuva pravoto na toj ist jazik da se priopštuvaa i edni pouniverzalni i visoko kreativni založbi. [...] No narodniot jazik ne e folklor vo lošata smisla na zborot. [...] Nie, kako i mnogi drugi narodi, nemame salonski jazik. [...] Kaj nas taa uloga (po taa logika) da ja ima turskiot jazik. Našiot jazik e jazik na selanite, jazik na nepismenite. [...] Ovoj jazik na koj pišuvam jas ne sum go učel od knigi, tuku bil postojano vo moja blizina, zaedno so toa i postojano prisuten vo mojata svest. Možam da rečam deka vo mojot kraj sekoj tret čovek e podobar raskažuvač od mene. No problemot ne e samo vo dobroto raskažuvanje.”²²

Specyfika obecnych macedońskich warunków polegałaby również na tym, że znane ogólnokulturowe aspekty załamania teorii języka jako medium w opisie rzeczywistości — uwypuklone przez ponadnarodowe praktyki neoa-wangardy i postmodernizmu — wywołują konsekwencje sprzeczne z odziedziczoną sylwetką literatury narodowej. Ta nie jest jeszcze w swym historyzmie wyczerpana, rodzi nowe aktualizacje tradycji dotychczas jej obojętnych — natomiast fakt zamknięcia cyklu kulturowego w świadomości współczesnej objawia spojrzenie posthistoryczne. Liczne „obszary wirtualne” literatury, jak na przykład poezja konkretna, czekają tu dopiero na swe istotne wypełnienie.

²² P. M. Andreevski: *Varijaciji na tema. „Razgledi”* 1983, nr 7, s. 902—903.

Andreevski, przywiązany do głębokiej struktury archaicznego języka ludowego, operujący totalnością aforyzmu, porzekadła i humorystycznej zagadki, jest twórcą względem normy „regresywnym” — i przez to dokonującym dogłębnej autoidentyfikacji humanistycznej. Większość twórców „progresywnych” (a więc wychowani zwykle na tekstach normy językowej radykalni debiutanci lat osiemdziesiątych) demitologizuje sam kod i akt twórczy, nie utożsamiając ich z wyrazem społeczno-etnicznej dumy²³.

Trwająca nadal promocja sztuki macedońskiej za granicą (na przykład we Francji, Włoszech, częściowo na Słowiańszczyźnie) może być odczytywana jako wyraz utrzymującego się zapotrzebowania na wartości peryferyjne i archaiczne. Odmienność realiów, oryginalna optyka getta nie odbiega však w tym przypadku od statusu autonomii kulturowej Albańczyków, Korsykańczyków, Basków czy Łużyczan, jednak stosunkowo późny awans cywilizacyjny połączony ze starosłowiańskim mitem na etnicznym pograniczu wydał nad Wardarem zjawisko w skali europejskiej unikatowe. W nauce macedońskiej motyw kultury defensywnej często był i jest odbierany właśnie w kontekście rzeczywistości językowej: kurczący się obszar jego użycia wynika z administracyjnych zakazów w Grecji, braku legitymizacji w Bułgarii, ograniczonego stosowania domowego w Albanii oraz postępującej od zachodu albanizacji samej niepodległej Macedonii. Jeżeli fakty językowe czy literackie świadczą mogą w miarę jednoznacznie o pewnej lokalnej standaryzacji, to na przykład o wiele trudniejsza do skonstruowania jest tradycja filozofii narodowej. Kiril Temkov próbuje w jej ramach umieścić nie tylko zawodowych filozofów akademickich (znaczna część z nich jeszcze po wojnie miała pochodzenie serbskie lub chorwackie), ale — sięgając w przeszłość — kojarzy z tego typu refleksją Joakima Krčovskiego, Kirila Pejčinovicia, Džinota, braci Miladinovów, Grigora Prličeva, Kuzmana Šapkareva, Goce Delčeva, Jane Sandanskiego, G’orče Petrova, Krste Misirkova, Kočo Racina — czyli cały panteon pisarzy i działaczy narodowych²⁴. Za filozofów nieobojętnych Macedonii uważa też Arystotelesa, Pyrrona, platończyków — filomacedonistów Filokratesa, Ksenokratesa, Joannesa Stobajosa i wielu innych. Brak rodzimej oferty metafizycznej i logiczno-metodologicznej uznaje jednak za oczywisty, czemu przeciwstawia istnienie doraźnych systemów *philosophiae actualis* — społecznego, kulturalnego, politycznego i narodowego — którym wyraz dawałoby Aleksander

²³ Szczegółowo zagadnienie to omawiają następujące prace: L. Miodyński: *Dylemat języka w najnowszej literaturze macedońskiej: od bariery komunikacyjnej do pasji lingwizmu*. W: *Rozpad mitu i języka?* Red. B. Czapik. Katowice 1992, s. 152–161; Idem: *Przyspieszenie przeciw ewolucji — nowy radykalizm literatury macedońskiej*. W: *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*. Red. H. Janaszek-Ivaničková, D. Fokkema. Katowice 1995, s. 185–196.

²⁴ K. Temkov: *Filozofskite idei vo Makedonija*. In: *Sodržinski i metodološki prašanja...*, s. 217–220.

Wielki, Cyryl i Metody, Kliment Ochrydzki, Delčev, Sandanski, Pavao Vuk-Pavlović, socjalistyczni reformiści, eurokomuniści, w niewielkim stopniu teologowie. Los Dimitara Hristova G'uzeleva — komentatora Schopenhauera i ojca poety Bogomila G'uzela — w niezwykle wymowny sposób uzmawia niedawne warunki działalności filozoficzno-społecznej: autor książki zatytułowanej *Schopenhauerova pragmatistička kritika uma*²⁵ zostaje skazany na dwadzieścia lat więzienia za przynależność do macedońskiej organizacji młodzieżowej, a w roku 1945 osądzony na śmierć jako wróg narodu. Prześladowania, opór materii zewnętrznej, koniunkturalne wahania określają klimat starań wielu jednostek o uprawomocnienie zbiorowej idei.

Interdyscyplinarne podejście do syntezy kultury narodowej (w znacznym zakresie aktualne w opisie literatury) reprezentuje Cvetan Stanoevski, pisząc o jej diachronicznych prawidłowościach²⁶. Koncentruje się na problemach przerw w tradycji, dziedzictwa, zapożyczeń, przybyszów i odszczepieńców, rozbiorów, przemilczeń oraz mistyfikacji. Zerwanie ciągłości rozwojowej tłumaczy pierwszoplanowym charakterem czynników ekonomicznego i wojskowego, wywołujących u Macedończyków stan permanentnego zagrożenia fizycznym naciskiem. W przypadku tolerancyjnej postawy obcych systemów administracyjnych chodziło zaledwie o zagwarantowanie stałego poziomu wykorzystywanej siły roboczej, co było jedną z głównych przyczyn rzadkiego w Europie zacofania cywilizacyjnego. Minimalizacja jakichkolwiek nakładów na rozwój przemysłu, oświaty i kultury w przeszłości utwierdziła społeczny tradycjonalizm, który wielokrotnie karmił się paradoksalnym mitem jedności spuścizny antycznej i słowiańskiej. Doszedł do tego kompleks falsyfikacji lokalnej historii ze strony sąsiadów, prowadzący do konieczności ciągłej argumentacji istnienia odrębnego bytu narodowego, a niewielkie różnice etnograficzne sprzyjały przez ostatnie dwa stulecia homogenizacji naukowych sądów Bułgarów i Serbów (za kryterium przynależności ponadplemiennej uznających takie wyznaczniki, jak rodzinne obchody *slavy*). Nie ustalonej chronologii postępu do dziś towarzyszy nie rozstrzygnięta kwalifikacja środowiskowa działaczy oraz pisarzy macedońskich skazanych na wieloletnią emigrację do Bułgarii, Serbii, Rosji, Grecji czy Turcji — w różnych okresach identyfikujących się także z ideami asymilacyjnymi bądź zmieniających poglądy pod wpływem zwrotu sytuacji politycznej. Rozpoznanie tych postaci wyłącznie z uwagi na miejsce urodzenia prowadzi często do fatalnych pomyłek interpretacyjnych. Już w latach międzywojennych, jako serbską *banovinę*, cechował Macedonię rys odrębnej tradycji i posiadanie własnych reprezentantów auto-

²⁵ D. H. G'uzelev: *Sopenhauerovata pragmatistička kritika na umot*. Skopje 1995 (fototyp wydania chorwackojęzycznego z 1943 roku).

²⁶ C. Stanoevski: *Izvesni razmisli kako predodnica*. In: *Sodržinski i metodološki prašanja...*, s. 317—327.

nomii kulturalnej, ale jeszcze długo po jej ustawowym przypieczętowaniu zjawisko „przyspieszonego rozwoju” odnosiło się do indywidualnych zdobyczy jednostek, a nie postępu ogólnego: „Toa ne ostana bez kontraproduktivni efekti. Eden od niv e i golemiot rasčekor meg'u nivoto na opštata kultura na populacijata vo Makedonija i vrvnite dofat i na individualnite tvorci vo site oblasti.”²⁷

Długi okres bez należycie zorganizowanej działalności instytucji kulturalnych, opóźnienia w aktywności leksykograficznej oraz powolne umacnianie się nawyków czytelniczych charakteryzują w niemałym stopniu również ostatnie półwiecze, a o najbardziej pesymistycznej tezie nieuznawania literatury ludowej za pełnowartościowe artystycznie ogniwo ewolucji nie dyskutuje się w tym czasie zbyt często. Zwycięstwo idei ciągłości piśmiennictwa od IX wieku zbiega się z ostatecznym usankcjonowaniem niepodległości nowoczesnego państwa europejskiego, którego solidnym zapleczem są zwykle co najmniej średniowieczne korzenie. Podróż w czasie ku prapoczątkom etnicznej organizacji przybiera też bardziej fantastyczny zakres²⁸. Wątpliwości historyków i językoznawców nie ograniczają się wcale do wytworów dziewiętnastowiecznej mitologii naukowej, lecz w pełni adekwatnie odnoszą się do powracających kwestii „narodowości” Aleksandra Macedońskiego czy Arystotelesa, dawnego pisma słowiańskiego zniszczonego rzekomo przez Greków bądź też językowej tożsamości Fenicjan. W reinterpretacji dziejów chrześcijaństwa kluczowy jest natomiast problem sławizacji historii kościelnej²⁹.

Argument jednolitości kultury narodowej jawi się jako trudny do udowodnienia praktycznie w każdym okresie historycznym, o ile nie ograniczymy się do izolowanych obszarów wydzielanych przez folklorystów. G. Stardelov trzeźwo zauważa: „[...] našata kultura i civilizacija e skrpna od otpadoci pozajmeni nekogaš od antikata, Rim, Vizantija, a podocna od stariot i noviot

²⁷ Ibidem, s. 323.

²⁸ Tubylczą obecność Słowian na ziemiach Hellady poświadczali również m.in.: dubrowniczanie Mavro Orbini, zwolennicy utopii iliryskiej, Hadżikonstantinov-Džinot, Pulevski i inne oświecone umysły narodowego odrodzenia oraz wykładający w Paryżu literaturę Mickiewicza (o pobłażliwości sławistyki wobec naukowej wartości „południowsłowiańskich” elementów wykładów Mickiewicza pisze J. Rapacka: *Południowa Słowiańszczyzna w Mickiewiczowskiej wizji literatur słowiańskich*. „Pamiętnik Słowiański” 1993, t. 43, s. 3—20). Sukcesywnie przez macedońskie piśmiennictwo przywoływana etnogenetyczna legenda marginalnie utrwała we współczesnej historiozofii tę kuriozalną tezę. Również w Bułgarii po II wojnie światowej próbowano w sposób pseudonaukowy potwierdzać zamierchłą autochtoniczność (np. związki z Trakami), co miało rekompensować kulturowe niedowartościowanie.

²⁹ Dziewiętnastowieczni działacze ruchu odrodzenia narodowego utrzymywali na przykład, że apostołowie Paweł i Andrzej udzielali chrztu Słowianom autochtonom. — Por. B. Koneski: *Kult świętych i afirmacja kultury słowiańskiej*. W: *Kategorie peryferii i centrum...*, s. 17.

Istok, od stariot i noviot Zapad.”³⁰ W większej nieco skali problem ów wystąpi w wypadku traktowanych *in gremio* jednostek w rodzaju Bizancjum, Bałkanów czy Jugosławii. Kosmopolityczna wspólnota śródziemnomorska nosi w sobie glorię średniowiecznej Słowiańszczyzny jako jedną z części składowych, toteż analiza świadomości macedońskiej wyłącznie przez pryzmat tekstów o orientacji słowiańskiej może być reprezentatywna jedynie w kilku przypadkach — należy do nich literatura dziewiętnastowieczna i, być może, znaczna część utworów pisarzy emigracyjnych. Piśmiennictwo średniowieczne bada się według całkowicie samowystarczającego klucza filologiczno-teologicznego, nie do pomylenia z narzędziami opisu nowoczesnej „literatury narodowej”. Sprawa jej ciągłości wykracza, czego dowodzą wciąż prowadzone spory, poza opozycje: „separatyzm — uniwersalizm”, „wariant ustny — wariant pisany” czy „norma językowa — artystyczny idiolekt”.

Nietypowość procesu historycznoliterackiego jest zatem nie tylko bezwzględną cechą statystyczną wyjaśniającą zjawisko „przyspieszonego rozwoju” na obszarze konwencji oraz poetyk, lecz także pochodną przemian technik społecznej komunikacji, nawarstwiania się kultur i zbiorowości etnicznych, szybkości krystalizowania się grupy narodowej. Nowe przekazy, rodzące się często w przestrzeni eksperymentu, w powojennym środowisku urzeczywistniają poza tym potrzeby czasów, w których nie mogły się narodzić. Wierność uniwersalności wzorca romantycznego, typowe dla przełomowych okresów pragnienie awangardowej „nowości” czy dążenie do zbawczego oddziaływania na świat pozaliteracki — to symptomatyczne przykłady postaw o czynniku psycho- i socjologicznym, zajmowanych w nowej epoce i odbijających późnym echem projekty o genezie często jeszcze osiemnastowiecznej. Ich „europejskość” nie zawsze musi nosić ksenofobiczne podteksty i kamuflować kompleks nieokrzesania, przeciwnie — szczególnie od czasu triumfu poezji „modernistycznej” (czyli schyłku lat pięćdziesiątych) w świecie symboli macedońskiej kultury literackiej rozwija się motyw śródziemnomorskiej i wschodniochrześcijańskiej „małej Europy”, zajmującej w stosunku do okcydentalnej „racjonalnej technologizacji” kultury znacznie wyższą lokatę.

Do takiego rozumienia rytmu ewolucji niezależnej od natychmiastowej efektywności macedońską teorię i historię literatury skłania ograniczony zasób budulca i sama ontologia kultury narodowej, poddanej koniecznej ujednolicającej obróbce po okresie materialnego i duchowego rozproszenia. Społeczne oddziaływanie na piśmiennictwo niesie również aspekt pozaestetycznego nacisku na konserwatywnych arbitrow — europejskie środowiska opinio-twórcze, nieufnych komparatystów, polityków. Poddane ciśnieniu informacji globalnej niewielkie środowisko językowe artykułuje więc — niejedno-

³⁰ G. Stardelov: *Proniknuvanjeto na civilizaciite na počvata na Makedonija*. In: *Civilizaciji na počvata na Makedonija*. Red. G. Stardelov. T. 2. Skopje 1995, s. 8.

krotnie za wszelką cenę — własną „inność”. Czy jest to w istocie autoafirmacja, która „sygnalizuje chromość i nienaturalność własnego rozwoju, uzależnionego w dużej mierze od współzawodnictwa”³¹? Postrzegana cudzym okiem, prawda ta brzmi wystarczająco brutalnie, lecz nosi głównie piętno nienaganego „europejskiego” wzorca krytycznoliterackiego i pedanterii metodologicznej. Za domniemany przedwczesny gwałt na szanowanych konwencjach artystycznych i skrócony szlak ku autoidentyfikacji odpowiadają przede wszystkim dwa komponenty: powolne szlifowanie materii języka literackiego i zagubienie w tradycjach kulturowych, religijnych, filozoficznych.

³¹ J. Kornhauser: *Male literatury a mit odrębności*. W: *Mity narodowe w literaturach słowiańskich*. Red. M. Bobrowska. W: „Prace Historycznoliterackie” Z. 81. Kraków 1992, s. 218.

Utracone paradygmaty

W zanotowanym jeszcze w końcu lat sześćdziesiątych przez Verę Stojčevską-Antik' ludowym wariancie apokryficznej opowieści z zachodniej Macedonii¹ grecka para cesarska zdobywa ziemie perskie, gdzie odnajduje trzy zakopane krzyże, w tym również Chrystusowy. Jego identyfikacji sprzyja nadzwyczajna okoliczność: jako jedyny okazuje się on niemożliwy do uniesienia bez cesarskiego aktu pokory — pozbycia się szat władcy. Ów metaforyczny gest („carska drea ne go nosi krstot”) jest zarazem bardzo trafną interpretacją dzisiejszego stosunku do nienaruszalności tradycji i symbolu kanonicznego — odniesienia zawieszonego pomiędzy hipertrofią kultu i świętokradztwem wobec odziedziczonych *sacrum*, odmitologizowaniem fetysza. Nieodwołalne zamknięcie epok historycznych uniemożliwia dostęp do źródeł kulturowego wydarzenia chłonnym egzegetom o ambicjach empirycznych, do których należą w równym stopniu pogrobowi wyznawcy wielkich proroków i kodyfikatorzy literatury dawnej. Współczesna racja istnienia odległego w czasie wątku wypełnia się kultem dzięki mocy, jaką piśmiennictwo posiada z tytułu swego utrwalenia „sapiencjalnego” (życiowej oraz eschatologicznej mądrości słowa pisanego). Dodatkowe jej zwielokrotnienie przez historię i krytykę tegoż piśmiennictwa zawiera nierzadko czystość pierwotnej myśli, dla której z pewnością bardzo silny był w większości przypadków walor pragmatyczno-dydaktyczny². Zasadę prymitywnego modelowania semantycznego stosowali

¹ *Hristovite krstovi*. In: *Sto makedonski bibliski narodni prikazni*. Red. V. Stojčevska-Antik'. Skopje 1993, s. 142—143.

² Obecnie przeistacza się on często w model „literatury kanonicznej”, w sposób radykalny „spełniającej kanon lub antykanon” różnych dziedzin kultury. — Por. S. Żółkiewski: *Modele literatury współczesnej we wczesnym okresie jej rozwoju*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971, s. 305—306.

kopiści oraz kompilatorzy, dobierając i zarazem rozpowszechniając teksty na większość doczesnych okoliczności.

Użyteczność typologii tradycji (metaforycznych cesarskich szat) obecnych we współczesnych przejawach literackiej kultury jest określona — zaledwie — zastosowaniem w odróżnianiu artystycznych temperamentów i światopoglądów, czyli nie daje wiedzy o diachronii wielowiekowego procesu³, a jedynie sprowadza się do stwierdzenia pewnych ewolucji wewnątrz świadomości trzech co najwyżej pokoleń, i to uczących się dopiero własnej tożsamości. Najstarsze macedońskie przekazy wyrastają z rzeczywistości średniowiecznej, ale samą tę tradycję wygodniej nazywać „słowiańską” lub „starosłowiańską” — nawet wbrew jej bizantyjsko-chrześcijańskiemu patronatowi — gdyż w dwudziestowiecznych tekstach prawdziwa czy urojona etniczność średniowiecznych motywów zdecydowanie dominuje. Następująca po niej „folklorystyczna” (związana z wizją świata nie mniej niż z ciężarem poetyckiego słowa) w pewnym sensie uzupełnia starosłowiańską chronologicznie, jako że od zarania swego istnienia świadczyły jedna o drugiej — komentując, piętnując, ale też współtworząc. Wzajemnych bodźców pozytywnych brakło w kształtowaniu trzeciego odłamu tradycji — „oświeceniowego”, tendencyjnego i ukierunkowanego także na wykorzenienie sztuczności artystycznych oraz wynaturzeń ideowo-moralnych wytworzonych na marginesie kilkusetletniego rozwoju w łonie poprzednich (na przykład udziwnionej alegorii teologicznej w pierwszym przypadku, a bachicznego uwielbienia prymitywnego hedonizmu w drugim). Bardzo silna, patronująca wciąż potocznemu rozumieniu istoty sztuki literackiej i refleksji nad kulturą duchową, jest tradycja myśli „romantycznej” — oznaczająca wiele wyborów ideowych, od więzi z rozmaicie odczytywanym bytem transcendentnym, przez ujednostkowanie nadwrażliwego podmiotu, ku autoteliczności sztuki. Jej funkcji czysto kreacyjnej, ale i w pewnej mierze apodyktycznej przeciwstawi się nadal nie zdetronizowana norma odwoławcza, nastawienie „awangardowe” — wrogie z gruntu (choć nie do końca) wszelkim tradycjom, niechętnie dyskursywno-systemowej terapii humanistycznej, burzące ład płynący z nadania boskiego, woli zbiorowości i racjonalnego namysłu nad światem. Nie jest ono przedmiotem tej pracy jako kulturowa i literacka „tradycja” (już samo tego typu określenie prowokuje do dyskusji), ponieważ literatura współczesna ze stosunkowo małym opóźnieniem spontanicznie je kreuje i, mimo zauważalnego stosowania odtwórczych technik awangardowych (tendencje nadrealistyczne i ekspresjonistyczne w poezji), trudno mówić o ak-

³ O uniwersalnym charakterze postulowanych badań „poetyki tradycji” pisze S. Petrović: „Poetika tradicije može onda biti naziv za sistematsko književno-teoretsko proučavanje načina na koji se tradicionalno odredjenje teksta shvaća, postupka kojim se međjuodnos tekstova ostvaruje ili prepoznaje kao umjetnički značajan.” — *Poetika tradicije: „utjecaj narodne poezije” u jednoj pregršti renesansnih tekstova*. W: *Poetika i stylistika sloviańska*. Red. S. Skwarczyńska. Wrocław 1973, s. 67.

tualizacji zamkniętej formacji historycznej. Z uwagi na brak perspektywy czasowej w przyswajaniu wartości obcych według wzorca „przyspieszonej ewolucji” warto natomiast podjąć odrębne badania obecności ideowych i formalnych struktur dwudziestowiecznej awangardy w literaturze macedońskiej od schyłku lat pięćdziesiątych. Wymagania stawiane innemu z natury kompleksowi znaczeń niż poprzednie cztery cechować musi duża ostrożność w użyciu klucza „tradycji kulturowej”, zwłaszcza że świadomość humanistyczna po modernizmie ma już charakter wybitnie synkretyczny, a wzorzec myślenia awangardowego nie wymaga rewitalizacji (aktualność sztuki i perspektywa życia jednego pokolenia).

Nim warianty postaw tu przedstawionych zostaną obszerniej scharakteryzowane, powinny znaleźć się w jednym polu porównawczym z obowiązującą periodyzacją historycznoliteracką, ale bez zrywania z opisem ich udziału w kulturze różnych epok, jak i w artystycznej refleksji drugiej połowy wieku dwudziestego. Prócz podstawowego — już wstępnie opisywanego — problemu determinowania tradycji literackiej przez kulturową, niepokój może budzić brak uzasadnienia dla tak uniwersalnego formułowania tematu w sytuacji, gdy istotne świadectwa ideowo-formalnego dyskursu — po średniowiecznym i folklorystycznym — są w literaturze macedońskiej bardziej niż niewystarczające. Wielokrotnie zamiast poszukiwanej „aktualizacji” odnajdujemy tylko pierwszą i spóźnioną manifestację zjawiska nieobecnego wcześniej, a świadomie spożytkowanego w wariacie rodzimym. Jedną z cech „przyspieszonego rozwoju” jest wydłużony okres biernej recepcji nieznanymi modelami, nie przynoszącej natychmiastowej adaptacji, a powodującej tylko wzrost świadomości twórczej, akumulację czytelniczych przede wszystkim wrażeń, później zaś własnych pomysłów. Nie jest wreszcie ów układ aktualizowanych tradycji żadnym z góry przyjętym systemem, przeciwnie — można co najwyżej zauważyć obecność istotnych pierwiastków światopoglądu, poetyki czy czysto historycznej tematyki w funkcji protetycznej, przez co rekonstrukcja może uzyskać kształt niezamierzonej dekonstrukcji dziedzictwa. W powyższej typologii zwraca uwagę nie tyle brak ogniw renesansowego i barokowego, co jest oczywiste, ile pominięcie ważnych jako wzorców w powszechnej periodyzacji historycznoliterackiej etapów realizmu oraz modernizmu. Wydzielanie ich ma tu niewielki sens metodologiczny, ponieważ pierwszy z nich w dziejowym przebiegu kulturowym odbija spóźniony model oświeceniowy w załączkach praktycznego myślenia „pozytywistycznego”, a stylistykę prozy realistycznej rozwiną dopiero pisarze dwudziestowieczni. Wątki modernistyczne spletną się z kolei z ideami romantycznymi i technikami awangardowymi w liryce czasu przełomu antyrealistycznego, czyli mniej więcej półtorej dekady po utwierdzeniu normy języka literackiego, i dopiero wówczas można obserwować kuriozalne często efekty odgrzanej po półwieczu matrycy neoromantycznej. Poetyka Baudelaire’a i Rimbauda nie zawsze daje się

poznać w postaci przetworzonej adekwatnie do macedońskich realiów językowych.

Czytelniczych rarytasów zawierających programowe anachronizmy jest jednak niewiele, zwykle obserwuje się konwersje postaw twórczych, uwzględniające kilka splecionych z sobą tradycji, zarówno kulturowych (nawet w zależności od chwilowego kontekstu politycznego), jak i literackich. Szybkie wygaśnięcie sporu „realistów” z „modernistami” możliwe jest w kontekście jego ideologicznej wykładni, tłumaczącej także przez pryzmat teorii przyspieszonego rozwoju masowe nawrócenia większości „realistów” oraz rozrost eklektycznych modeli artystycznych. W ideologii oraz poetyce socrealizmu macedońskiego zawarte są składniki silnej tendencji oświeceniowej, ale także wyczuwa się powiew romantycznej energii w opisach przykładowego heroizmu. Dojdzie jeszcze do takiej formy literatury zaangażowanej nuta folklorystyczna, jako że uosabia ona najlepiej wszelkie doznania kolektywne. Następująca później wedle przyjętego podziału fala poezji i prozy „modernistycznej” wchłonie nie tylko pogłosy systemu romantycznego, przyjmie też zewnętrzny (historyczny) sztafaż oraz archetypiczne znaczenia tradycji starosłowiańskiej, sięgnie — marginalnie co prawda — po środki ludowej optyki i wreszcie zaakceptuje warsztatowe środki awangardy. Wejdą one do zbiorowego użycia w fazie tzw. eklektyzmu, stanowiąc wspólnie z romantycznym entuzjazmem i psychoanalityczną dociekliwością kwintesencję praktyki twórczej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (zwłaszcza w poezji). O literackiej produkcji postmodernistów można natomiast powiedzieć, iż odwołuje się do wszystkich wymienionych nurtów tradycji, ale wyłącznie w przekrojach fragmentarycznych pastiszów.

Sama przynależność do jednej z krótkich faz periodyzacyjnych powojnia nie przesądza bynajmniej o obecności konkretnych „powrotów znaczeń”, choć schematycznie wyznacza wspomniane priorytety w upodobaniach piszących Macedończyków. W odmianach gatunkowych typu powieści obyczajowej (Tome Momirovski) czy dramatu obyczajowego (Tome Arsovski) oraz w wielu powieściach historycznych warstwa „korespondencyjna”, intertekstualna, filozoficzno-poznawcza czy interkulturowa jest zdecydowanie spłaszczona, programowo pomijana, bądź ulega redukcji na rzecz realistycznej opowieści o dziejach rodzimych (historia wyłącznie jako materiał tematyczny). Aktualizację pozorną można natomiast zauważyć w tekstach pop-kultury, spływających refleksyjne przesłania na temat człowieka, świata i twórczości, zawarte w archeologii sztuki słowa. Skoro, jak ironizuje Gane Todorovski, nie może uniknąć zapożyczeń literatura „nepoznata, novozačnata, onevozmožena, anonimna, potturnata, bezglasna, kriptoegzistentna, kriptogramska, ilegalna, vonzakonska, neregularna”⁴, to i sposoby nawiązywania do świadectw szerszej

⁴ G. Todorovski: *Stilskata formacija kaj Makedoncite vo XIX i XX vek. Mag'epsan megdan*. Skopje 1979, s. 524—525.

kultury umysłowej okazują się niejednokrotnie wyrachowane bądź nawet barbarzyńskie. Wobec wielu tradycji praktyka, a zwłaszcza krytyka artystyczna zachowywała nacechowaną subiektywizmem, wymowną rezerwę: uprzedzenia względem średniowiecza wynikały z jego religijnej aury (kładziono zatem nacisk na „słowiańskość” i dzieje polityczne), zapomniano o trywialnych elementach w przekazach ustnych bądź kpiono — w ostatniej dekadzie — z ich „tradycjonalizmu”, rozliczano się z nieudanym oświeceniem na fali konstytuowania niepodległości kulturalnej w tychże latach, odrzucano romantyczne sentymenty w dobie homogenizacji języka poetyckiego, ale i oburzano się na awangardowe eksperymenty w licznych okresach zapotrzebowania na komunikatywną „literaturę problemową” czy sztukę narodową⁵. Rozmaicie afirmowano elementy składowe przekazu kulturowego, co najlepiej uwidocznione zostało w zmiennej koniunkturze spuścizny folklorystycznej — do czekała się ona rekordowej liczby reinterpretacji, wysuwających na pierwszy plan to społeczne poczucie „wspólnoty pieśni”, to archetyp mitologiczny, to motyw patriotyczny, to sens językowej identyfikacji.

Należałoby jeszcze podtrzymać pytanie o zasobność każdej z historyczno-kulturalno-literackich formacji (nie są one przecież wszystkie epokami), by uzasadnić pogląd, że żadna z diachronicznych relacji nie jest hipotetyczna czy abstrakcyjna. Waloryzacja danego składnika tradycji nie musi pochodzić bezpośrednio z obszaru określonego jako tekst — o „nowoczesności” poezji powojennych „modernistów” pisano, iż „trebaše i da se zapoznava i apsorpira, no samostojno da se sozdava, spored sopstvenoto čuvstvo i senzibilitet, istražuvajk’i gi novite neseteni možnosti na oslobodeniot jazik i doveduvajk’i go vo tesna vrska noviot jazik so sopstvenata zapretana duhovnost i tradicija”⁶, a manifest G’uzela i Pavlovskiego *Epskoto na glasanje* rozpoczynał się słowami: „Da, nie nemame tradicija, nie sme bez tradicija. [...] No, imame minato. Psihološki. [...] Minatoto što ne e odživeano i što samo čeka da se otplate, da se odmotā kaj nas vo segašnosta.”⁷ Jakość przenoszonej do współczesności materii zależy zatem w znacznej mierze od rozbudowania jej kontekstu, autorefleksji, metadyskursu, których poza średniowieczem nie odnajdziemy. Indywidualna twórczość nie wyparła w tej epoce działalności zbiorowej (co winno być normalną koleją rzeczy w ewolucji historycznoliterackiej) — obok traktatów egzegetycznych, pism liturgicznych i bizantyjskich dzieł historiograficznych o słabo zresztą podkreślanym autorstwie funk-

⁵ Obszerną tego typu dokumentację zawiera „Stremež” 1988, nr 1—2 (numer tematyczny: *Polemikite vo makedonskata kniževnost*).

⁶ M. G’určinov: *Makedonskata literatura vo kontekstot na balkanskoto i jugoslovenskoto meg’uliterarno zaedništvo*. In: *Referat na makedonskite slavisti za XI Meg’unaroden slavistički kongres vo Bratislava*. Red. B. Vidoeski, O. Ivanova. Skopje 1993, s. 139.

⁷ B. G’uzel, R. Pavlovski: *Epskoto na glasanje. Istorijata kako maštea*. Skopje 1971, s. 11.

cjonuje ustny obieg artystyczny, formalnie uznany za literacki dopiero w dziewiętnastowiecznych zapisach. O czynniku metaliterackim i filozoficznym piśmiennictwa religijnego można wyrażać się raczej w ponadnarodowym aspekcie kultury chrześcijaństwa ortodoksyjnego (*notabene*, same granice między narodami południowosłowiańskimi zaczęły się krystalizować późno, dopiero w XVIII—XIX stuleciach), kontekstem literatury ludowej będzie zaś nie tyle jakaś *Biblia pauperum*, ile nie spisany kodeks obyczajowy, mit antropogeniczny i symbol pierwotnej wizji świata.

Etyczny kodeks tradycji oświeceniowej także nie został w Macedonii utrwalony ani w formie translacyjnej, ani w postaci narodowego systemu cnót i moralnych zadań. W twórczości Joakima Krčovskiego udałooby się odnaleźć jego namiastkę w utworze *Različna poučitelna nastavljenja* (1819), lecz klimat tego i pozostałych dzieł mnicha jest bardziej średniowieczny niż nowożytny. „Kaznodziejski racjonalizm” Kirila Pejčinovicia nie wykracza z kolei poza wąsko rozumiany praktycyzm, o czym świadczy tegoż *Ogledalo* (1816). Istotniejszą funkcję pełniły wstępy zamieszczane w przekładach niewielu książek obcych, ale dzieł ambitniejszych na „prosty”, słowiański dialekt nie tłumaczono — brakowało wszak w wiejskim środowisku światłego czytelnika, a nieliczna macedońska inteligencja (popi, nauczyciele, część kupiectwa) znała z reguły grekę i w razie potrzeby mogła sięgać po teksty o tematyce społeczno-filozoficznej. Pozytywne pośrednictwo greckie w upowszechnianiu idei rewolucji francuskiej na Bałkanach jest bezdyskusyjne. Przez Wiedeń, Peszt, a także Mołdawię i Rosję — główne ośrodki ówczesnego hellenizmu na wychodźstwie — płynęły na południowe krańce Europy idee racjonalizmu i nowoczesnej społecznej edukacji. Osiemnastowieczny tłumacz Woltera, Evgénios Vulgaris, za przyczyną którego Dositej Obradović postanowił udać się na Górę Athos, oraz duchowny i przyrodzowiec Nikiforos Theotokis byli dobrze znani miłośnikom wiedzy na serbsko-bułgarskiej Słowiańszczyźnie. Ivan Dorovski wykazuje — wbrew wynikom badań serbskich — że Obradović zawdzięcza swą oświeceniową edukację w pierwszym rzędzie greckiemu ruchowi umysłowemu, modelowi porządku społeczno-intelektualnego bardziej odpowiadającemu realiom prawosławnego świata słowiańskiego. Przez Kerkyrę, Smyrnę, Chios i Athos prowadziła droga Dositeja do środowiska wiedeńskiego, a podobnym szlakiem zmierzało do europejskiej świadomości wielu jego macedońskich uczniów i czytelników. Upowszechnieniu ich poglądów przeszkodziła jednak na półtora wieku bariera w postaci ograniczeń językowych i polityczno-kulturalnych. Źródła dydaktyzmu pierwszych powojennych powieści warto więc umiejscowić w czasie głębiej niż tylko na poziomie marksistowskiej perswazyjności literatury. Łatwość odtworzenia systemu trwale przydatnej tradycji oświeceniowej (idei *sensus communis*) przesądza o chętnym jej ożywianiu.

Z rozwiązań romantycznych do dziś najlepiej zachowała się koncepcja buntu, wiązana przez Rajka Žinzifova i Grigora Prličeva ze zbiorowym oporem przeciwko islamowi, a rozszerzana w nieomal publicystycznej postaci na stosunek do kwestii macedońskiej aż po okres titowskiej partyzantki. Elementy romantyzmu kosmicznego i uczuciowa frenezja, odczytywane tu choćby ze znanych dzieł Petara P. Njegoša, czy poetyka intymnej liryki miłosnej Penczo Sławejkova nie wpłynęły w zasadniczy sposób na wczesną lirykę uprawianą w macedońskich dialektach. Zawarta pomiędzy stylem ludowym a homeryckim, nie udźwignęłaby ciężaru treści filozoficznych wyrastających ponad Miladinovowskie „Zaščo, zaščo ja da ljubam? / Zaščo sebe si da gubam?” między innymi dlatego, że brakowało jej towarzyszącej poetyki sformułowanej. Lepiej przyjęła się Herderowska wizja literatury uniwersalnej, wyraźnie służąca zbieraczom i wydawcom pieśni ludowych jako zaplecze etnicznej historiozofii. Praktycznym rodzajem hołdu złożonego mitycznej przeszłości stało się tłumaczenie *Krółodworskiego rękopisu* Hanki pióra Konstantina Petkovicia, a substytutem romantycznych manifestów — rosyjskojęzyczne rozprawy Žinzifova o Vuku S. Karadžiću, Georgi Rakowskim i historii Czarnogóry. Kontekst artystycznej formacji awangardy jest już natomiast stwarzany od podstaw w wersji macierzystej (manifesty poetyckie od końca lat pięćdziesiątych), ale w kwestiach rewolucyjnej ideologii wolności duchowej czy teorii sztuki nawiązuje się wyłącznie do fundamentów francuskich, niemieckich, rosyjskich, włoskich. Wynika stąd, że dla generacji współczesnych przestaje istnieć problem kulturowej genezy literatury, sprowadzając się do zagadnienia wydajności lokalnego języka nowego ugrupowania, niekoniecznie wielbiącego bojowe skrzydło awangardy: „[...] poezija, koja se priklonuva kon modernata svest, vo ramkite na eden nov svetski poetski prostor ispolnuvan so tvoreštvo na Eliot, Hlebnikov, Neruda [...]”⁸ Skądinąd interesujący jest także fakt, że z racji folklorystyczno-ekspresjonistycznej formy za preawangardową uznaje się czasem socjalną z gruntu poezję Kočo Racina, dysponującą niestety bardzo słabym autokomentarzem.

Skoro określone zostały wstępnie proporcje semantyczne między poszczególnymi tradycjami, niezbędne staje się scharakteryzowanie ich ponadczasowych cech w kulturze macedońskiej, poczynwszy od najbardziej „wewnętrznego”, ściśle sprzężonego z atrybutami własnego piśmiennictwa kręgu znaczeń średniowiecza. Istotę tradycji starosłowiańskiej stanowi jej programowy historycyzm połączony z motywami kultowymi, aczkolwiek rozgraniczenie między tradycją *stricte* religijną a tokiem „słowiańskiego eposu” od zarażania kronikarskich dziejów nie jest ostre. Patrząc na repertuar środków artystycznych oraz kanon preferowanych wzorców etycznych, można odnieść wrażenie, iż oba te nurty sprowadzają się do zasilonej bizantyjską estetyką

⁸ S. Mickovik: *Nekoi tematsko-motivski preobrazbi vo sovremenata makedonska poezija. Zbor i razbor*. Skopje 1990, s. 42.

i systemem genologicznym wielkiej panegirycznej narracji o świętych Cyrylu, Metodym oraz Klimencie. Kulturotwórcze role świątobliwych mężów podkreślali w swoich badaniach sławiści dziewiętnastowieczni, dokonując naukowej rekonstrukcji — ale i pierwszej znaczącej aktualizacji oraz popularyzacji — piśmiennictwa tego kręgu. Josef Dobrovský, Jernej Kopitar, Pavel Šafárik, Aleksandr Wostokow, Vuk S. Karadžić, Ismail Srieznievski, Wiktor Grigorowicz, Franc Miklošič, Vatroslav Jagić, Piotr Ławrow i inni zdołali odtworzyć porządek dostępnego kanonu cerkiewnosłowiańskiego, ustalić wstępną chronologię tekstów poszczególnych szkół i redakcji, uporządkować źródła obce. *Legendy panońskie*, których datowanie przesunięto nie tak dawno o kilka stuleci wstecz — przypisując je nawet samemu Klimentowi⁹, świadectwa łacińskie i greckie, kilka żywotów słowiańskich i skromna epistolografia zostały uzupełnione o zapisy niehistoryczne (głównie liturgiczne — *služby*, translacje bizantyjskiej homiletyki itp.), konstytuując przedmiot gruntownych badań, zyskujących już w połowie naszego wieku bibliograficzny ciężar z górą trzech i pół tysiąca pozycji¹⁰. Cyrylometodejskie echa w publicystyce i sztuce przybierają na sile w okresach kreowania kultury etnicznej¹¹.

Uwaga poświęcona Klimentowi zaowocowała początkowo pracami głównie z terenu słowianoznawstwa bułgarskiego, a najważniejszy jego żywot pióra arcybiskupa ochrydzkiego z XI wieku Teofilaktesa (znany skądinąd pod nazwą *Legendy bułgarskiej*) był jednocześnie podstawą serii odpisów utrwalających świetlany wizerunek ucznia Cyryla. *Slova, pohvali* i tłumaczenia z greki, których był autorem, wzbogacone późniejszymi *zbornikami* z ośrodków lesnovskiego, kratovskiego i slepčenskigo w większym stopniu niż *damaskiny*, zesławizowane apokryfy, a zwłaszcza dzieła biskupa Konstantina, Crnorizca Hrabra czy prezbitera Kosmy, uchodzą w potocznej recepcji za lokalną specyfikę geograficzno-kulturalną dawnej Macedonii. Stąd też tekstom, którym trudno dziś przypisać status pierwocin jednej literatury słowiańskiej — gdyż patronowały wielu — nadaje się, szczególnie w wieku XIX, powierzchowną i fałszywą etykietę etniczną. Formy najdawniejszego piśmiennictwa trudne są do transformacji, ponieważ operują głównie użytkowym zestawem gatunków liturgicznych, wobec czego rzadko dochodzi do współczesnych

⁹ Por. np. T. Lehr-Spławiński, L. Moszyński: *Apostołowie Słowian. Żywoty Konstantyna i Metodego*. Warszawa 1988, s. 39—40.

¹⁰ Por. V. Stojčevska-Antik': *Poraki od damnina*. Skopje 1988, s. 31.

¹¹ Por. K. Balabanov: *Širenjeto na kultot na slovenskite prosvetiteli Kiril i Metodij vo periodot od XIX vek*. In: *Kirilo-metodievskiot (staroslovenskiot) period i kirilo-metodievskata tradicija vo Makedonija*. Red. B. Koneski, B. Vidoeski, P. Ilievski. Skopje 1988, s. 213—217; B. Ristovski: *Kon kirilo-metodievskata tradicija vo makedonskiot kulturno-nacionalen razvitok vo vtorata polovina na XIX i prvata polovina na XX vek*. In: *Kirilo-metodievskiot (staroslovenskiot) period...*, s. 305—318.

formalnych parafraz. Z reguły następuje przeniesienie historycznego elementu treści, postaci bohatera, opisu wydarzenia, miejsca, stylistycznego klimatu aktu pokory, oracji lub konwencji chwalebnej (wysławiania). Wyraźna jest też desakralizacja utrwalonego *logosu*, przejawiająca się w polityzacji historii średniowiecznej i pragmatycznym odtwarzaniu dylematów władcy, czego przykładem jest *casus* władcy Samuela.

Krótkotrwałe losy jego niezależnego państwa w odbiorze późniejszych pokoleń symbolizowały dumną autonomię ochrydzkiej prowincji, „dawną chwałę” i etos macedońskiego feudalizmu. Narastająca zależność od Bizancjum, Serbii, a następnie Turcji otomańskiej wzmocniła mit Samuela jako przywódcy buntowniczego plemienia, choć w rzeczywistości chodziło o porachunki wewnątrz administracji cerkiewnej i grecko-bułgarską rywalizację terytorialną. Mity zdobywcy i historycznej glorii podlegały przez stulecia migracji w głąb dziejów, zatrzymując się na podstawach wcześniejszych — podaniach i legendach o słowiańskim zasiedleniu Półwyspu Bałkańskiego¹². Ten odłam tradycji średniowiecznej, chociaż pogański, budzi duży respekt we współczesnej literaturze, wyjaśniając poniekąd hybrydyczny, graniczny charakter cywilizacji Słowian południowo-wschodnich. Tu także dopowiada się „etniczny epos” przedchrześcijański, którego relikty przeniesie pieśń ludowa, a utrwali po części „swojskość” herezji bogomilskiej. Elementy pogańskie — w postaci spontanicznej bądź krytyczno-polemicznej — obecne będą w tekstach folklorystycznych, religijnych, oświeceniowych aż po XIX stulecie, które zgodnie z opóźnioną periodyzacją zamknie wreszcie nienaturalnie wydłużone średniowiecze kulturalne (niewiele krócej trwało wszak ono w sztuce serbskiej, nie tylko wizualnej). Jeśli Cyryl, Metody i Kliment wraz z Naumem uosabiają siłę słowiańskiej autoidentyfikacji, a plemienne migracje ku Morzu Egejskiemu kondensują się w micie zdobywcy, to trudno znaleźć jakiegokolwiek ich odpowiedniki w późniejszych epokach. Z czasów panowania tureckiego wywodzić się będzie raczej motyw obrońcy wiary i terenu oraz konspiratora gotowego złożyć ofiarę krwi (apogeum: *gemidžii* z Salonik i mitologia ilindeńska, łącząca średniowieczną ikonografię ze współczesnymi uwarunkowaniami, podobnie jak mit kosowski i serbska idea nie kończącej się walki).

Godna najwyższej uwagi jest wreszcie tradycja antyczna, która niezależnie od wielu nieścisłych przyporządkowań i antygreckich uprzedzeń ma najznakomitszą wartość filozoficzno-artystyczną, choć nie może być postrzegana jako językowo rodzima (znamy jednak koncepcję „słowiańskiego hellenizmu” i „tubylczych” Wenetów). Jednostka ta nie została wyodrębniona z przestrzeni średniowiecznej z dwóch umownych przyczyn. Nie można jej bezpośrednio

¹² Kresem tej ekspansji było ujarznienie dopiero w IX wieku Słowian na Peloponezie, szybko wynaradawianych po przyjęciu chrześcijaństwa.

wiązać z wyróżnikami formacji „starosłowiańskiej”, mniej wątpliwe wydaje się subtelne przenikanie jej aury w postaci wątków wczesnych renesansów bizantyjskich. Po pierwsze, ikonografia starożytna przechodzi z czasów dla Słowian przedpiśmiennych i brakuje tu wyraźnego kontaktu sąsiedzkiego w czasie, zatem i aktualizacji własnego doświadczenia. Po drugie, od epoki Braci Soluńskich bezustannie wykazywano sens fundamentalnej syntezy dziejów świata w historiozofii chrystianizmu. Najistotniejszym argumentem jest jednak zdumiewający fakt, iż elementy semantycznej ery antycznej zostały wplecione w bizantyjsko-słowiańskie średniowiecze na Bałkanach jako czynnik syntaktyczny — składnik obrazowania artystycznego i, oczywiście, spuścizna kultury materialnej¹³. Antyczne Stobi, szczątki innych helleńskich miast, pozostałości epoki aleksandryjskiej sąsiadowały i sąsiadują z cerkiewiami wczesnośredniowiecznymi o bizantyjskiej architekturze oraz z bezpretensjonalną substancją stylistyczną dzielnic słowiańskich miasteczek. Nie inaczej sytuacja wygląda w piśmiennictwie od X wieku, aktualizującym tradycję antyczną choćby przez samo z nią polemizowanie, konserwatywne działanie greki, mniej ograniczone doktryną przekazy świeckich opowieści i „historii”. System gatunkowy późnego antyku zakończył jednak swój żywot około wieku VII, nie został więc włączony do literackich innowacji w słowiańskiej Macedonii. Fascynacja ideałami starożytnymi odnowi się w recepcji dziewiętnastowiecznego greckiego ruchu narodowego, wykorzystującego atut cywilizacyjny w udanej walce przeciwko Turkom i oddziałującego wybitnie na sąsiadów (przykład — twórczość Grigora Prličeva). W naszych czasach transformacja sprowadzi się przede wszystkim do odrodzenia klasycznej mitologii, odkrywanej zarówno w sensie historycznym, jak i psychologiczno-parabolicznym. Obecna jej funkcja odbiega już nieco dalej od instrumentalnych zastosowań wzorców heroicznych w poematach dziewiętnastowiecznych, o których Vančo Tuševski pisze: „Za vreme na nacionalniot romantizam, koga zafatile da podizleguvaat na istoriskata scena i pomalite narodi, se posegalo po dalečnoto minato i golemite predci, za da se pokaže pred svetot svojot koren, osobeno koga e zagrozena egzistencijata na eden narod. Se odelo duri dotamu, što vo ovoj period se prisvojuvale Aleksandar i Filip Makedonski.”¹⁴ W tradycjach starszych traktowanych globalnie będą to jednak „bohaterowie pomocniczy”, działający co prawda na tym terenie *ab urbe condita*, lecz ustępujący miejsca kanonizowanym koryfeuszom słowiańskiej wspólnoty językowej.

¹³ Podkreśla się w związku z tym, że Słowianie macedońscy jako jedni z pierwszych zyskali kontakt ze schrytyanizowanym antykiem. — Por. L. Slaveva: *Tragi od predmoravska pismenost vo Makedonija*. In: *Referati...*, s. 101.

¹⁴ V. Tuševski: *Poemata kako forma vo makedonskata prerodbenska literatura*. „Spektar” 1991, nr 18, s. 174.

Związki z tradycją literatury ustnej nie wymagają odtworzenia, ponieważ — w przeciwieństwie do estetycznie wyrafinowanej normy cerkiewnej — system poetyki i aksjologicznych pojęć folkloru doskonale współistnieje z dzisiejszym zasobem metod artystycznych. Jakkolwiek pieczołowicie kataloguje się obecnie warianty pieśni ludowych, opisuje z etnograficzną drobiazgowością ich współzależność z obrzędami oraz śledzi międzysłowiańskie przenikania motywów, w istocie swej tradycja ta najbardziej immanentnie i trwale umiejscowiona jest w macedońskiej świadomości narodowej, artystycznej oraz w środowiskowej mentalności. Dziś dialogowość tekstu („pieśń jako rozmowa”) potrafi pełnić całkiem współczesną funkcję intertekstualną lub nawet określać „dialog wewnętrzny” poety, choć kiedyś była epicką albo liryczną reakcją na wydarzenia historyczne, pozwalała ustanowić symbole poniżenia czy wolności. W postaci najbardziej bezpośredniej czy odpoetyzowanej wytrzyma próbę czasu kategoria „komunikacji pospolitej”, ucieleśniając się w przejawach „nowej plebejskości” (aż do przerysowania w stronę barbaryzmu), kolokwializmu. To, co wyrażało ongiś zbiorową mądrość i wrażliwość grupy wyznaniowej, wsi, *čaršiji*, rodu czy klanu, odżywa również w formie parafrazy czy autocytatu. Danilo Kocovski wyraża nawet żal, że istotne dla życia dzisiejszej społeczności pojęcie klanu nie doczekało się kulturoznawczego opracowania podobnego do serbskiego dzieła Radomira Konstantinovicia *Filosofija palanke*¹⁵.

Powszechna w wąskiej „wspólnocie interesów” zrozumiałość literatury ustnej utorowała drogę modernizacjom utartych konwencji rodzajowych i gatunkowych. Charakterystyczne cechy narracyjne podania, legendy, opowieści czy anegdoty odżyły w stylizacji „skazu” (Živko Čingo i inni), a rozprzerzionym czasem bez względu na narodowe i wyznaniowe granice motywom epickim dane było wielokrotnie odegrać role konsolidujące w procesach narodowowyzwoleńczych (bohaterowie-herosi: Królewicz Marko, Bolen Dojčin, później Kuzman Kapidan). Nie do przecenienia jest jednak funkcja terapeutyczna pieśni lirycznej, odnawiająca magiczny stosunek do rzeczywistości, analizę przeżyć podmiotu, koncentrująca się we wspomnianej ludowej mentalności także wokół fenomenu muzyki i tańca, uczestnictwa w archaicznym misterium. Odkrywane przez poezję współczesną wartości archetypiczne udaje się wszak łatwo odszukać w pieśniach obrzędowych (na przykład żałobnych), nie objętych literackim problematyzowaniem. Na poziomie formalnym jeszcze dwie dekady po wojnie panuje rzadka w innych piśmiennictwach słowiańskich doskonała ekwiwalencja poetyki tradycyjnej i współczesnej. Tworząc podstawy wersyfikacji artystycznej na podstawie kanonu przekazów spisanych przez ubiegłowiecznych poszukiwaczy, Blaže Koneski i jego bardziej już wyzwoleni z jarzma nieco anachronicznego „słowa lirycznego” następcy

¹⁵ D. Kocovski: *Kritikata e vo kriza*. In: H. Petreski: *Sobesednici*. Skopje 1989, s. 59.

zdołali ocalić cenne wartości obrazowania, spostrzegawczości i sentencjonalności tych tekstów, ale i stopniowo zastąpić system melorecytacyjny lepiej dostosowanym do nośności pisma.

Także w tej aktualizowanej tradycji jedno z ważniejszych miejsc zajmuje transpozycja idei wolności, umiejscowiona w całkowicie historycznie uzasadnionym micie niezależności folkloru — od instytucji religijnych, kulturalnych czy w ogóle od całego europejskiego wzorca kultury. O ile do wieków XIII—XV zasilanie folkloru źródłami pisanymi było całkiem wyraźne i postępowało na drodze wulgaryzacji tłumaczeń greckich, łacińskich, beletryzowania apokryfów czy przekształcania lokalnych żywotów¹⁶, o tyle w stuleciach zerwania ciągłości tradycji piśmiennej ustąpiło ono miejsca rozwojowi w większym stopniu autonomicznemu. Trwa jeszcze pogłos sytuacji, w której tylko taka forma ekspresji dana była narodowi pozbawionemu zwartości terytorialnej, języka literackiego, szkolnictwa i własnego Kościoła (malarstwo fresków i rzeźba w drewnie świadczą wszak także o trwałości pozajęzykowych emanacji świadomości twórczej). Abstrahujemy tu od problemu mono-, względnie poligenezy literatury ludowej w ramach bi- czy multilingwizmu członków bałkańskiej unii kulturalnej¹⁷. Dopiero dziewiętnastowieczni działacze oświeceniowi uczynili z zasobności folkloru macedońskiego argument słowianofilski, a później separatystyczny, czemu sprzyjał fakt słabej wówczas znajomości genezy wielu wspólnych bałkańskich motywów. Z jednej strony można mówić o przyswajaniu w tym czasie spuścizny południowosłowiańskich pieśni w Niemczech, na Węgrzech, w Anglii czy Hiszpanii¹⁸, z drugiej zaś — z użyciem słowianocentrycznego klucza i wiernej kopii poetyki ludowej u rodzimych poetów niedojrzałej pod względem filozoficznym formacji romantycznej. Późniejsze powroty do konwencji są w coraz większym stopniu grą — jak cała tego typu twórczość, oparta nie na sterylnym wzorcu rzemiosła artystycznego, lecz na dziesiątkach improwizowanych wariantów, redakcji, wykonan, parafraz. Stałość epitetów, konstrukcji porównawczych czy patetycznej struktury dialogowo-pytaniowej udaje się przezwyciężyć poetom szukającym istoty języka *sacrum* i nawiązującym do pozaliterackich początków refleksji nad światem. Nierozzerwalny spłot pierwiastka racjonalnego z irracjonalnym cechuje obiekty ich inspiracji, którymi są dodatnio wartościowane dokumenty „zdroworozsądkowego” chłopskiego gawędziarstwa i zlirowane mity teogoniczne czy formuły magicznych rytuałów. Atrakcyjne dla współczesnego twórcy są także legendy o powstaniu rozmaitych miejscowości, wywołujące

¹⁶ Pisze o tym V. Stojčevska-Antik': *Meg'u kniževen tekst i folklor*. Skopje 1987, s. 5—12.

¹⁷ Por. P. Janura: *Monogjeneza dhe poligjeneza në letërsinë popullore (ballkanike)*. In: *Godišen zbornik — Filološki fakultet na univerzitetot*. T. 4. Skopje 1978, s. 155—169.

¹⁸ Por. K. Simicizjew: *Macedońska lirika ludowa*. Wrocław 1976, s. 267—281.

poetyckie skojarzenia i zaspokajające ciekawość mieszkańców zurbanizowanych obszarów. W fali odrodzonego rustykalizmu jasno widoczna jest skłonność do samopowielania, ale i schematyzacji modeli wypowiedzi. Przyszłe badania, jak sądzi Marko Kitevski, powinny znaczny nacisk położyć właśnie na problem wewnętrznych przeobrażeń, zależności intertekstualnych, kontekstualizacji i ponownej socjalizacji pieśni: „[...] koristenje ljubovni pesni za sozdavanje pečalbarski, koristenje pečalbarski pesni za sozdavanje revolucionerni i sl., [...] prašanjeto za novosozdadenite pesni vo naroden duh ili t.n. novokomponirani pesni, za ulogata na festivalite vo sozdavanjeto na ovie pesni, za mestoto na mas-mediumite.”¹⁹

Pochodną dzisiejszego stanowiska na temat losu wspólnoty kulturalnej stanowi fascynacja zjawiskami nieodrodnie związanymi ze specyfiką narodowego bytowania — należy do nich w pierwszym rzędzie *pečalba* wraz z całą otoczką obyczajów i niepisanych kodeksów. Jej skala, niebywała nawet w warunkach bałkańskich, odbiła się jako swoisty wyraz lirycznej tęsknoty w obydwu obiegach literackich — ustnym i pisanym (zagadnieniu temu poświęcona jest praca Lazo Karovskiego²⁰). Typologizacja motywów przeważa zresztą w rozważaniach na temat obecności składników rozpatrywanej tradycji — wystarczy przywołać opracowania Voislava Jak’oskiego²¹, Danicy Cvetanovskiej²² czy Marka Kitevskiego²³ — chociaż faktycznie często chodzi o operacje w ramach struktury głębokiej języka, zwłaszcza w liryce (Sande Stojčevski i jego „ontologiczna” rewaloryzacja dialektu).

Najwyraźniej jednak rysuje się tu ponadczasowa — i także ponadnarodowa — cecha wspomnianej dialogowości pieśni jako wyznacznik totalnego zaprzeczenia średniowiecznej idei samotności twórcy w obliczu Boga i romantycznego monologu wieszcz. W epice bohaterskiej rozwija się dwukierunkowa relacja „przeszłość — teraźniejszość”, w pieśniach miłosnych — erotycznej apostrofie towarzyszy często odpowiedź, w rodzinnych, humorystycznych i poświęconych pracy — sytuacja rozmowy jest powszechna, jedynie w obrzędowych tekst zaklęcia pozostaje bez odzewu. Wysiłek pieśniarzy sprawia, że nieuświadomiona gromada przechodzi do fazy organizacji społecznej, przełamuje izolację jednostek, dzięki językowemu otwarciu osiąga komunę duchową. Nic dziwnego, że pisarze powojenni, penetrujący kulturalną przeszłość w poszukiwaniu formuły zapewniającej poczucie stabilizacji

¹⁹ M. Kitevski: *Mestoto na folklorot vo makroproektot „Istorija na kulturata na Makedonija”*. In: *Sodržinski i metodološki prašanja vo istražuvanjeto na istorijata na kulturata na Makedonija*. T. 1. Red. G. Stardelov. Skopje 1995, s. 189.

²⁰ L. Karovski: *Pečalbarstvoto vo makedonskata literatura*. Skopje 1974.

²¹ Por. przypis 31 ze s. 26.

²² D. Cvetanovska: *Folklornata tradicija vo literaturnite dela na Stojan Hristov*. Skopje 1985.

²³ M. Kitevski: *Folklornite elementi vo delata na Stale Popov*. Skopje 1980.

we wspólnocie nowego kodu, przynajmniej w pierwszych latach względnej niezależności kraju nie znajdowali dla światopoglądu „pieśni gminnej” rozsądnej alternatywy (*vide* realizm folklorystyczny konkurujący z socrealizmem).

Reformatorskie dążenia myśli oświeceniowej nie znalazły w Macedonii solidnego oparcia w instytucjach edukacyjnych, ani talentu pisarskiego na miarę Dositeja Obradovicia. Częściowo można ów fakt tłumaczyć małą liczebnością warstwy mieszczańskiej, będącą potencjalnym odbiorcą tendencji racjonalizmu oraz utylitaryzmu w kulturze. Nie mniej istotny jest motyw konfliktu rozwijającej się tradycji oświeceniowej z substratem cywilizacyjnym na obszarze należącym do sfery duchowości obcej inicjatorom nowego programu filozoficznego w Europie Zachodniej i Środkowej. Dla osiemnastowiecznego empiryka i sensualisty nie do zaakceptowania była poetyka elitarniej wirtuozerii w kulturze i życiu społecznym: „Do wytworzenia w Europie nowożytnej zniekształconego obrazu Bizancjum przyczynili się w niemałym stopniu uczeni i myśliciele wieku Oświecenia. Patrzyli oni na kulturę bizantyjską przez pryzmat szczytowych osiągnięć literatury i sztuki Grecji klasycznej, które przyjęli za normę i kryterium oceny całego piśmiennictwa greckiego okresów hellenistycznego, rzymskiego, ale przede wszystkim bizantyńskiego. Raz zajęte stanowisko, i to ahistoryczne, prowadziło do ocen wyłącznie pejoratywnych wszystkiego, co bizantyńskie. Nawet dla takich umysłów, jak Monteskiusz, Wolter, Hegel, na pojęcie bizantyzmu składały się pochlebstwo, uniżoność, zanik smaku artystycznego, fałsz, obłuda, znajdujące ujście w krwawych przewrotach pałacowych, skrytobójstwach, buntach, rzezi tłumów czy prześladowaniu innowierców.”²⁴ Choć wiadomo również, że nie skądinąd tylko właśnie z Grecji nowożytnej przetworzone hasła oświeceniowe płynęły do Bułgarii, Albanii czy nawet do samej Turcji, to z wymienionych względów autorzy ich macedońskich wersji musieliby szczególnie ostro atakować całokształt stylistyki myślenia i pisania w duchu późnośredniowiecznym — czyli jedyny, utrzymany w dodatku w miernej kondycji, słowiański spadek literacki. Takich samobójczych działań Pejčinovik’ czy Krčovski nie podjęli, miast ataków na formy literackie i formy religijności rozwinęli krytykę „rzeczywistości moralnej”. Natomiast myślicielom zachodnim, pozbawionym balastu mentalności bizantyjskiej, łatwiej było kształtować poglądy w myśl zasad absolutyzmu oświeconego czy wolnomyslicielstwa.

Jedynym trwałym sensem tej tradycji we współczesności zakątka Słowiańszczyzny południowej jest wyrazista tendencja edukacji społeczno-etycznej

²⁴ O. Jurewicz: *Historia literatury bizantyjskiej*. Wrocław 1984, s. 11. W nowożytnej dumie kulturalnej zapomniano, iż Bizantyjczycy byli wszechkompetentnymi mistrzami ceremonii, poświęcającymi całe traktaty etykiet dworskiej, stąd i literatura stała się dla nich gruntownym podręcznikiem stosowności artystycznej. — Por. S. Awierincew: *Na skrzyżowaniu tradycji literackich*. Na skrzyżowaniu tradycji. Tłum. D. Ulicka. Warszawa 1988, s. 102.

(pierwsza manifestacja realizmu poznawczego), przez pisarski warsztat przetworzona niejednorodnie w zanikającym subkodzie klasycystycznym i nowszym, solidniej obudowanym mimetyczną teorią, realistycznym. Oba te niedorozwinięte dziewiętnastowieczne odgałęzienia literatury „empirycznej” zwały się w jeden nurt, zasilając skutecznie dopiero powieść przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych naszego stulecia. Trzeba podkreślić oświeceniowy potencjał wolno dojrzewającej tradycji realizmu. Macedońskie oświecenie uznawane jest z racji swego opóźnienia oraz skrócenia za okres literacki, nie epokę, i kończy się po pięciu dekadach około roku 1850 lub kilka lat wcześniej. Masowym ruchem intelektualnym nie było, oprócz dorobku Pejčinovicia czy Krčovskiego, zaowocowało jedynie spuścizną kronikarską (pisane po grecku *Kroniki Ochrydzkie* krawca na służbie tureckiej Nikoli Pop-Stefanova czy podobny tekst autorstwa hodowcy bydła G'určina Kokale w dialekcie debar-skim), językową i historycznoliteracką ciekawostką — macedońsko-tureckimi wierszami Mustafy Katipoglu z K'ustendilu oraz działalnością drukarzy. Na marginesie tej ostatniej wypada przypomnieć sylwetkę popa Stefana z Ochrydu — autora macedońskiej części w *Tetraglosum*, czterojęzycznym (grecko-wołosko-macedońsko-albańskim) słowniku Daniela Moskopolskiego jeszcze z końca XVIII wieku, dzieła w zamierzeniu mającego sprzyjać idei hellenizacyjnej, a w efekcie służącego celowi odwrotnemu. Jak najbardziej praktyczna, choć bez świadomego hołdowania zachodnioeuropejskiemu encyklopedyzmowi, była działalność wydawnicza — najpierw w rzemieślniczym Moskopolu (dziś na terytorium albańskim), później w Budzie, Wenecji, Stambule, Salonikach (znana drukarnia Teodosija Sinaitskiego, w której do pożaru w 1842 roku ukazało się pięć książek w dialektach macedońskich), z czasem również w Bułgarii, Chorwacji, Serbii, Rosji. Większość wydawanych dzieł miała sprostać zapotrzebowaniu arcybiskupstwa, kupiectwa i administracji (greka była językiem Cerkwi i handlu, turecki — urzędowym językiem administracji, a samo środowisko miejskie — wybitnie polilingwistyczne). Adresat słowiańskiej książki to wówczas — z konieczności — co najmniej bilingwista. Horyzont jego oczekiwań nie był szeroki. Za dowód może służyć następujące przeciwstawienie: gdy w atmosferze umysłowej Zachodu zaszczerpione zostały pojęcia libertynizmu, sceptycyzmu, deizmu, ateizmu, sensualizmu, mechanicyzmu, teorie Woltera i Rousseau, dydaktyczna i polemiczna literatura nie najniższego lotu spod znaku nowo powstałych gatunków — powiastki filozoficznej, felietonu, eseju, w utrzymanych jeszcze w średniowiecznym tonie traktatach Krčovskiego i Pejčinovicia odnajdujemy następujący wachlarz pouczeń: należycie czcić modlitwą dni świąteczne (porzucić „diabelskie” tańce i pieśni ludowe), zaniechać wiary w baby-znachorki i czary, pościć w nakazanym czasie, nie składać sutyh ofiar w latach głodu, zrezygnować w ogóle z żertw pogańskich, nie nabywać amuletów sprzedawanych przez chciwych popów, nie popierać duchownych związanych z Turkami, nie poddawać się nieróbstwu

przez większą część tygodnia (zaleca się odpoczynek i modlitwę tylko w niedzielę). Poza tym sam język Pejčinovicia, usiłującego pisać częściowo w rodzimym mowie okolic Tetova, jest jeszcze naiwnie niedojrzały, a Krčovskiemu nie udaje się wyzbyć sprzecznych elementów co najmniej trzech dialektów i naleciałości cerkiewszczyzny.

Podobna niespójność — zwłaszcza w aspekcie językowym — charakteryzuje działalność ówczesnych macedońskich „podręcznikarzy”, twórców typowej formy słowiańskiej oświaty. Edukacyjne wysiłki pracy nauczycielskiej rozpraszają się tu w czterech sprzecznych koncepcjach — probułgarskiej (Partenije Zografski, Kuzman Šapkarev, Dimitar Makedonski), proserbskiej (Stojan Novaković), ogólnosłowiańskiej (zwolennicy teorii Prličeva) oraz słabo jeszcze umotywowanej autonomicznej (G’org’i Pulevski).

Oglądany z perspektywy pisarza dwudziestowiecznego dorobek tak prezentującej się tradycji oświeceniowej nie budzi intelektualnego zaufania, ale nie o sam skromny spadek po dwóch drugorzędnych pisarzach tutaj chodzi. Ważniejsza jest kwestia racjonalistycznego i utylitarnego stylu myślenia w warunkach realizacji aspiracji kulturalnych — czyli w późniejszych okresach. Do takiego zaplecza ideowego zmierzają usiłowania działaczy odrodzenia narodowego, próby pisarzy realistów, wszelkie tendencje w sztuce zaangażowanej — i zawsze brakujące ogniwo refleksji oświeceniowej trzeba rekonstruować z obcych systemów. Zrozumiały jest więc życzliwy stosunek do sąsiednich wariantów oświecenia Słowian „bizantyjskich”, szczególnie do sylwetki Obradovicia, a przez niego do tradycji germańskiej i — paradoksalnie — znów greckiej. W związku z założeniem, że faza ta była nad Wardarem „vo sekoj pogled nadvor od evropskite dviženja i nivnite epohalni projavi”²⁵ pozostaje też fakt, iż Macedonia nie stanowiła żadnej siły politycznej, której jakkolwiek oświecony monarcha chciałby się przysłużyć. Jakże inaczej, wręcz panegirycznie, wyglądała recepcja zachodnich haseł ucywilizowania narodów w Grecji i Serbii, pisze Ivan Dorovski²⁶. Niezależnie jednak od spłotu historyczno-politycznych okoliczności nie wyczerpany potencjał osiemnastowiecznej filozofii (zarówno w wersji czysto oświatowej, jak i perswazyjno-ideologicznej) będzie wskrzeszony w najrozmaitszych formach literatury krytycznej. Wchłoną one, jak już powiedziano, także pierwiastki technik realistycznych, co jednak stanowi problem sam w sobie — sztuka wieku „pary i elektryczności” rozwinie przecież fundamentalne założenie samokształcenia-ku-wolności w teorii pozytywistycznej. Że w Macedonii tak się nie stało,

²⁵ G. Stalev: *Makedonskata literatura vo XIX vek*. In: *Sodržinski i metodološki prašanja...*, s. 159.

²⁶ I. Dorovski: *Za nekoj prašanja na prosvetitelstvoto vo balkanskite literaturi. Studii za balkanskiot literaturen proces vo XIX i XX vek*. Skopje 1992, s. 28–29.

a przysłużyła się temu dopiero ideologia marksistowska, to już nie sprawa historycznoliteracka.

Podobne nieporozumienia może wywołać rozdzźwięk między składnikami tradycji romantycznej w sensie szerokim a artystyczną treścią okresu drugiej połowy zeszłego stulecia, ostrożnie określanego jako odrodzenie narodowe z elementami romantyzmu w piśmiennictwie. Przyjmując hipotezę, że spośród składników owego twórczego światopoglądu najbardziej uniwersalne — i przez to często przenoszone w literacką przyszłość — będą emocjonalizm, indywidualizm, irracjonalizm, metafizyczny historyzm czy kreacjonizm, należy ich manifestacyjne przejawy zaliczyć w najbardziej jaskrawych formach do obcych tradycji językowych. Kształty i proporcje romantyzmów południowo-słowiańskich są bowiem bardziej pochodną chwilowych warunków politycznych oraz językowych właśnie niż długiej kulturowej tradycji narodów. Wariant serbski na przykład, mimo osadzenia w cywilizacji wschodniochrześcijańskiej i postosmańskiej, okazał się płodniejszy pod względem ambicji wizjonerskich i antydogmatyzmu językowego od odpowiednika chorwackiego, który w stosunkowo niewielkim stopniu został zasilony pozytywnymi efektami sąsiedztwa z germańskim obszarem filozofii i sztuką zachodnich prądów romantycznych. Dla samodzielności kulturalnej Macedonii podstawowe znaczenie ma natomiast początek intensywniejszej pracy pisarskiej, inaugurującej poważniejszą historię literatury w latach pięćdziesiątych, choć typowo romantyczne postawy sprowadza się tu głównie do działalności z pogranicza folklorystyki, edytorstwa i samego piśmiennictwa (Dimitar i Konstantin Miladinowowie, Kuzman Šapkarov, Marko Cepenkov, G'org'i Pulevski). Uzupełniana pracą kulturalno-oświatową, kronikarstwem, merytoryczną i techniczną organizacją szkolnictwa, aktywność taka należałaby raczej do fazy przygotowawczej narodowego programu, który mieliby w sferze duchowej urzeczywistnić właściwi twórcy. Znow jednak podstawową przeszkodą stały się różnorodne bariery językowe, ponieważ sam akt historycznej ofiary składanej przez prześladowaną zbiorowość oferował już wystarczająco atrakcyjną inspirację tematyczną (typowa droga heroiczna w europejskich poematach narodowych: cierpienie—poświęcenie—bunt—wolność).

W przypadku każdej indywidualności artystycznej poetyka immanentna i estetyka tekstów okresu „budzielskiego” należą do kilku poziomów konwencji i tradycji. Jordan Hadžikonstantinov-Džinot pisze poezję i krótkie, tendencyjne formy teatralne w przejściowym duchu neoklasycystyczno-romantycznym (ballada obok dialogu dydaktycznego itp.²⁷); Konstantin Miladinov prezentuje w swojej liryce czysty ton folklorystyczny jako argument współczesności; bracia Petkoviciowie przetykają wiersze elementami gatunków epickich i publicystycznych; z kolei dla Rajka Žinzifova rozmaitość tematycz-

²⁷ Por. R. Stefanovski: *Teatarot vo Makedonija*. Skopje 1976, s. 36.

na jest tylko pretekstem dla treści dydaktycznych²⁸, u Marka Cepenkova zaś obróbka i stylizacja ludowej prozy stawia problem rzeczywistego autorstwa wielu tekstów, a jego próby poetyckie i dramatyczne zawierają wręcz wiele śladów nieromantycznych. Modelowe rozszczępienie świadomości obserwujemy u Grigora Prličeva w poematach — apologiach buntu — *Serdarot* i *Skenderbeg*. Noszą one w strukturze konstrukcyjnej istotne znamiona opozycyjności: „[...] nastanite se ustroeni spored klasicističkiot model (tuka se golemite gestovi na junacite, tragikata na nastanite, sudirite na ubeduvanjata i na etičkite principi), likovite vo golem del se iskažani kako nositeli na edna romantičarska osobenost.”²⁹ Widoczne tu przejawy „romantyzmu patriarchalnego” (termin Miodraga Popovicia) pełnią funkcję manifestu społecznego, gdyż „tragajk’i po klasičniot junak, odnosno po herojskiot etnos koj e podvižnik vo klasičniot epos, Prličev go naog’a, vo svoeto vreme, romantičarskiot model na maliot narod što se bori za sloboda”, a jest to sytuacja „iskažana vo romantičarskoto peenje na negovite sovremenici od drugite balkanski kniževnosti (Solomos, Kavafis, Milutinović-Sarajlija, Njegoš, Mažuranić, Frašeri)”³⁰. Dzisiejsze odnowienie samej tylko poetyki Prličeva — kłopotliwe zresztą ze względów językowych (eksperymentowanie ze „słowiańskim esperanto”) — byłoby zredukowaniem psychologicznych właściwości postaci-legendy — tragicznego buntownika, poszukiwacza autorytetów i kulturowego utopisty. Sam Prličev jako mit literacki jest także częścią aktualizacji tradycji romantycznej, której brakło narodowego mistycyzmu i rozmachu filozoficznego.

W tradycji tej w stopniu większym już niż w przypadku oświecenia uogólnia się w czasie walor czysto literacki, aczkolwiek ze wspomnianym zastrzeżeniem dominacji herderowskiej koncepcji sztuki ludu oraz o wiele późniejszego importu systemu spirytualizmu heglowskiego i metafizyki poezji. Ta, jak wiadomo, stała się podstawą teorii neoromantycznych, które poza bułgarskim symbolizmem nie dały efektów na południowo-wschodniej Słowiańszczyźnie (jedna z geograficzno- i socjologiczno-literackich tego przyczyn leży w słabym stopniu zurbanizowania terenów północno-zachodniej Turcji europejskiej). Uzasadnione dążenie do ponadplemiennej jedności, w której upatrywano duchowego i praktycznego katalizatora zmiany bałkańskiego *status quo*, sprawiło, że większość reprezentantów myśli romantycznej przyjęła opcję słowianofilską³¹. Manifestacyjna ideologia braterstwa i obfity plon

²⁸ Wśród wielu prac na ten temat wyróżnia się nietypowe porównanie G. Todorovskiego: *Žinzifov nasproti Prličev*. In: *Godišen zbornik...*, s. 243—255.

²⁹ S. Mickovik’: *Prličev i Miladinov denes. Zbor i razbor*. Skopje 1990, s. 7.

³⁰ Ibidem, s. 7—8.

³¹ Por. V. Tuševski: *Slovenstvoto, slovenofilstvoto i slovenskata zaemnost kaj makedonskite prerodbenski pisateli*. In: *Referati...*, s. 177—184 oraz D. Stefanija: *Prličeviot panslavizam*. Ohrid 1988.

przekładów odegrały znaczną rolę w świadomości nie tylko jednego pokolenia, ich publicystyczno-literackie pokłosie można spotkać jeszcze dziś. Podobną ciągłością charakteryzuje się poromantyczny kult prowincji artystycznej (Veles i Ochryd jako miasta poetów), zrozumiały zwłaszcza w świetle faktu, iż w czasach Prličeva Skopje — wówczas turecki Ūsküb — było osmańskim ośrodkiem administracyjnym o niewielkim odsetku ludności słowiańskiej. Z zapożyczeń ideowych bez wątpienia powrócą dziewiętnastowieczne powstańcze formuły męczeństwa w imię wolności oraz usprawiedliwionej przemocy. Śmierć braci Miladinovów w sambijskim więzieniu w 1862 roku była najlepszym symbolem położenia narodu, dla którego „mačeništvo, so turski zandani, oslepuvanja, ubistva itn., kako da beše edna istoriska neophodnost: pisatelite se probudeniot del na narodot; zatoa se i žrtvi na porobuvačite. [...] Meg'u niv ima i žrtvi na duhovnoto porobuvanje, na nacionalnoto raznebituvanje.”³² Zatomizowany z przyczyn tego rodzaju zewnętrznych nacisków ruch artystyczny miał wreszcie swój oddźwięk daleko poza latami pięćdziesiątymi, sześćdziesiątymi i siedemdziesiątymi — typowym przesunięciem czasowym odznacza się do dziś popularna *Makedonska krvava svadba* (1900) Vojdana Černodrinskiego, postrzegana jeszcze jako dzieło późnoromantyczne. Nie na miejscu byłoby tu jednak określenie „relikt” z powodu niestabilizowania ewolucji literackiej.

Zaakceptowanie zwyczajowej gry pojęć odnoszącej się do kultury europejskiego wieku dziewiętnastego nie jest trudne, ale w danym przypadku choćby Georgi Stalev przestrzega przed podobnymi uproszczeniami, nie godząc się na pochopne utożsamienie terminu „romantyzm” z terminem „odrodzenie narodowe”³³. Można też w ogóle zlekceważyć narodowe treści i w aktualizacji tradycji romantycznej dostrzec wyłącznie sztukę „samocelową”, a taka kosmopolityczna postawa dopiero od niedawna jest przez krytycznoliterackie wyrocznie tolerowana. Pozostaje jeszcze neutralne wyjście — liryka intymna. Z jednej strony macedońskiego źródła „geniuszu etnicznego” mamy zatem przekonanie o odrębności dziejowej misji zbiorowości, z drugiej — niespełnioną utopię indywidualizmu z atrybutami prometejskimi, nieuchronny konflikt jednostki i społeczeństwa. Wybór powracających znaczeń romantycznych dokonuje się w sztuce dzisiejszej pomiędzy kolektywną intuicją a czystą estetyką.

Ostatni z diachronicznych nurtów świadomości kulturowej i literackiej nie wiąże się w żadnym stopniu z narodowym doświadczeniem w historii sztuki i, co więcej, nazwanie go tradycją jest czysto umowne w sensie metodologicznym.

³² M. Drugovac: *Čas po lektira*. Skopje 1991, s. 27. Por. także charakterystyczne tytuły opracowań *Tragičniet kraj na brak'a Miladinovci*, *Poetot na makedonski nevoli*. In: G. Todorovski: *Mag'epsan megdan*. Skopje 1979.

³³ G. Stalev: *Makedonskata literatura vo XIX vek...*, s. 167.

Jego analiza wykracza poza założenia tej pracy, niemniej jednak kilka podstawowych zjawisk wymaga przedstawienia w obrębie semantyki „utraczonych paradygmatów”. Migrującą w czasie postawę awangardową wypada tu określić nie tyle jako zmodernizowany wariant poetyki historycznej — której zasady z czasowym poślizgiem zasilają twórczą praktykę — lecz raczej jako zespół fenomenów w ramach tzw. szerokiej koncepcji awangardy. Jej programowy antytradycjonalizm wszedł w skład pewnego powtarzalnego w różnych narodowo-geograficznych mutacjach stanowiska, czemu zwykle łatwo przypisać znaną genezę cywilizacyjną. Literatura macedońska stanowi wyjątek od tego w miarę na kontynencie regularnego procesu z tego względu, iż zapoznając się aktywnie z warsztatem ekspresjonistów czy nadrealistów, pozbawiona była tegoż cywilizacyjno-historycznego podglebia w postaci neurotycznego stanu kultury europejskiego międzywojnia. Przeciwnie — pierwsze sygnały ożywienia antytradycjonalistycznych poetyk przypadają na lata względnej stabilizacji kulturalno-politycznej i są zjawiskami *stricte* artystycznymi. Dlatego pisząc o poetach — debiutantach przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, często unikało się i unika pospiesznego szablonowania za pomocą „-izmów”, stosując choćby enigmatyczne pojęcie „struenje komplementarno na modernite svetski poetski iskustva”³⁴, czy nawet nacechowane — jak u Dimitara Mitreva — „avanturite na smeli eksperimentiranja”, „brzo pri-fak’anje na postojnite vo sovremieto avangardistički potfati”, „ekstremi i egzibicii”³⁵. Zwolennicy schematycznie widzianego romantycznego bądź awangardowego myślenia o wyzwolonej sztuce pozostali dziś jednak nieomal jako jedyni na placu literackich bojów, przez co ich terminologiczne uzbrojenie, w sporej części obcojęzyczne, zyskuje na ważności. W często cytowanym tekście z roku 1981 *Avangardata e mrtva — da živee avangardata* Georgi Stardelov konstatuje wszelako, iż także w Macedonii trwa już faza schyłkowa rozwoju formacji, której istotą jest permanentna buntowniczność, heroizm, odróżnianie się od sztuki „panmimetycznej”: „R a z l i k a t a povek’e ne e supstancijalna za našata umetnička situacija i [...] zaradi toa povek’e i ne možeme da zboruvame za sopstvena umetnička avangarda.”³⁶ Polemizuje z nim Danilo Kocovski, utrzymując, że poetykę „świadomej różnicy” uchwycić można jeszcze w kulturze lat siedemdziesiątych (autor ten, co istotne, pierwszy upowszechnił w Macedonii podstawowe informacje na temat postmodernistycznej „kondycji”, co jako pedantycznemu filozofowi udało mu się znakomicie³⁷) i wskazując wyraźnie na nieprzystawalność lokalnej tradycji do

³⁴ M. G’určinov: *Nova makedonska kniževnost*. Skopje 1996, s. 58.

³⁵ D. Mitrev: *Tendencii vo razvojt na makedonskata literatura*. Skopje 1972, s. 23.

³⁶ G. Stardelov: *Avangardata e mrtva — da živee avangardata*. „Nova Makedonija” 1981, nr 12 415 (16 VIII), s. 9.

³⁷ Por. zwłaszcza D. Kocovski: *Poetikata na postmodernizmot*. Skopje 1989.

pozostałych: „Takvite tendencii ne znači deka direktno koincidirale so nekoj globalni avangardni procesi na koi povek'e ili pomalku eksplicitno aludira Stardelov.”³⁸

Jakkolwiek nie określano by przyczyn i datowania uspokojenia oraz udomowienia bojowych haseł sztuki zdeterminowanej antyromantycznie, nie ulega wątpliwości, iż w latach największego nasilenia importu myśli literackiej istniała świadomość semantyki wersji wyjściowych. Najważniejsze było pośrednictwo romańskiego kręgu językowego — poezji francuskiej i na pół romantycznego Lorki, ale i nadrealizmu serbskiego (Dušan Matić, Oskar Davičo). Barbara Czapik sugeruje, że zarówno w sytuacji macedońskiej, jak i zresztą polskiej ważniejsze od związków „historycznych” (tu nieobecnych) i programowo „ideologicznych” byłyby relacje „faktyczne”, na poziomie świadomości i spontanicznej twórczości³⁹. Dla Milana G'určinova w procesie przyswajania nadrealistycznego głównie wątku ważne było, aby „revitalizacijata na jazikot i osloboduvanjeto na izrazot nastoi da ne dojde vo kolizija so možnosta za angažiranje na poezijata na poširok plan”⁴⁰ (chodzi szczególnie o przypadek nadrealizmu serbskiego, czeskiego i słowackiego). Przejętą od adeptów André Bretona metodę asocjacyjno-obrazową poeci macedońscy uzupełnili motywami folklorystycznymi i gramami słownymi (co wynikało z atrakcyjności „świeżego” tworzywa językowego), pod tym względem bliscy byli również serbskim wyznawcom „poezji nadrzeczywistości”. G'určinov potwierdza bardzo ważną tezę komparatystyczną, iż w okresie przyspieszonego rozwoju intensywność zapożyczeń literackich jest większa: „[...] kontaktot na makedonskata poezija so nadrealizmot so posredstvo na edna sosedna literatura e dobar primer i potvrda na edno gledište koe se povek'e se zacvrsti vo modernata komparativistika i spored koe — interesot na edna kniževnost za inonacionalniot literaturen proces e po pravilo najintenziven vo vremeto na nejziniot »zabrzan razvoj« [...]”⁴¹. Nie znaczy to, że rodzima tradycja była całkowicie martwa — Miodrag Drugovac odkrywa widoczne cechy ekspresjonistyczne nie tylko w liryce Kočo Racina, ale i u innych mniej znanych twórców zaliczanych do formacji międzywojennej literatury socjalnej: Vojislava I. Ilicia, Risto Pop-Simovicia czy Ceko Stefanovicia⁴². Skala tego fenomenu jest jednak minimalna.

³⁸ D. Kocovski: *Za učenosta i avangardata*. „Stremež” 1982, nr 1—2, s. 107.

³⁹ Por. B. Czapik: *Polski i macedoński „nadrealizm spontaniczny”*. *Uwagi o stanie badań*. W: *Folia Philologica Macedono-Polonica*. T. 3. Red. B. Czapik, I. Opacki. Katowice 1994, s. 35.

⁴⁰ M. G'určinov: *Makedonskata literatura vo kontekstot...*, s. 139.

⁴¹ Ibidem, s. 139.

⁴² M. Drugovac: *Ekspresionističkite i drugi tendencii vo ramkite na makedonskata socijalna kniževnost. Kon makedonskata kniževna sinteza*. Skopje 1990, s. 167—198.

Medium serbskie było najwyraźniej pomocne w recepcji europejskich prądów awangardowych, skoro ich znajomość, sądząc z naśladownictw artystycznych lat sześćdziesiątych, była nie najgorsza, a działalność translacyjna na macedoński postępowała opieszale. Z francuskiej klasyki dwa utwory Guillaume'a Appolinaire'a zamieszczono w czasopiśmie „Młoda literatura” w 1954 roku, oddzielne wybory wierszy Paula Eluarda — w roku 1966, André Bretona — w roku 1989; po kilka tekstów innych poetów periodyki drukowały dopiero w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych; z ekspresjonizmu niemieckojęzycznego poza Bertoltem Brechtem szerszej prezentacji doczekał się Georg Trakl (1980), Gottfried Benn i Paul Celan (także lata osiemdziesiąte). Obficie natomiast przyswajano nierealistyczną sztukę anglosaską, zwłaszcza poezję i dramat, co pośrednio też mogło wydać owoc pisarskiej reakcji⁴³. W wielu wypadkach dochodziło do bezpośrednich zapożyczeń, dlatego dla technicznej wygody zwykło się używać określeń „neosymbolizm”, „neoekspresjonizm” czy „neonadrealizm”, a ugrupowanie „modernistów” (walczących u schyłku szóstej dekady z „realistami”) przyjęto nazywać „formalistami”. W miejsce nie istniejących międzywojennych protoplastów, których mieli na przykład sąsiedzi — Serbowie, kreuje się mit nowego średniowiecza, żywioł „śródziemnomorsko-bizantyjskiego” obrazowania, formę halucynacyjnej prarefleksji historiozoficznej i językowej. Skutkiem tego powstaje hybrydyczna struktura „awangardowa” (w cudzysłowie) wchłaniająca tradycje nie tyle czystego buntu w sztuce, ile również uznanych w literaturze powszechnej sygnatur artystycznych: „Pokraj Lorka, Džoržs, Hemingvej, sega se aktuelni Sartr, Kami, Kafka, Eliot, Jejtis, noviot roman, novata kritika, Branko Miljković, a kaj oddelni pisateli ušte i Edgar Alan Poe, Hofman, Pilnjak i Babel.”⁴⁴

Łatwo zatem o wniosek, że dziedzictwo awangardy ożywia w zasadzie większość współczesnych poetyk — ale mniej ideologii — i aby takiego niedopuszczalnego uproszczenia nie popełnić, warto w przyszłości zająć się jedynie tymi elementami praktyki artystycznej, które wskazują na jednoznaczne i całościowe powiązania w formie (tradycja w sensie typowo literackim — tu godna podkreślenia obecność abstrakcyjnej „idei wewnętrznej”), ewentualnie w motywach. Te ostatnie będą należały bardziej do spuścizny czysto kulturowej, choć przykładowo wątek barbaryzmu miałby też lokalne korzenie. Problem kondensacji tradycji odnosi się tu nawet do dawniejszych epok — powołując się na teorię „formacji stylistycznych” Aleksandra Flakera,

⁴³ Por. G. Stefanovski: *Angliskata drama (bez Šekspir) vo Makedonija od 1915 do 1985*. „Književen kontekst” 1995, nr 1, s. 222—233; R. Grčeva: *Germanškata književnost vo Makedonija 1944—1987*. „Književen kontekst” 1995, nr 1 s. 186—197; A. G'určinova: *Recepcijata na modernata francuska poezija vo Makedonija 1945—1990*. „Književen kontekst” 1995, nr 1, s. 198—215.

⁴⁴ M. Drugovac: *Istorija na makedonskata književnost. XX vek*. Skopje 1990, s. 451.

Gane Todorovski przypomina o trwającej niemal przez stulecie symbiozie romantyzmu, realizmu i modernizmu⁴⁵, a w odniesieniu do modeli współczesnej powieści trzeba pamiętać o trwałych zdobyczach techniki przekazu w rodzaju „strumienia świadomości”, które w kontekście postawy radykalnej, awangardowej rewolty niewiele znaczą jako wyznaczniki rewolucyjności. Gdy natomiast wykreowany na skandalistę współczesny dramaturg Jordan Plevneš wyjawia: „Sega sum legitimen žitel na kniževnata republika so dva crni iznoseni kuferi, prepolni pisma, grobovi, ideali, politički misi i anarhistički arii, dokumenti od živi mrtovci, pekolni ljubovi i privatni raspetija... Go čitam Lotreamon, Petar Mandžukov, Pavel Šatev i Zbignjev Herbert... Se prašuvam kolku ima od pirinskiot vrv Bezbog do Dzidot na plačot vo Erusolim?”⁴⁶, czyż jego oświadczenie nie brzmi niczym fragment awangardowego manifestu? Odróżnienie buntu neoawangardowego od neoromantycznego jest częścią formalnością teoretycznoliteracką, jeśli za ukazaniem fundamentalnej niezgody na *eidos* świata nie ukaże się tkanka społeczna i estetyczna, przeciw której kieruje się ostrze krytyki. Z tego względu, mówiąc nieco niefortunnie o „odrodzeniu” postawy awangardowej, ma się na myśli głównie formułę aktywnego działania opozycyjnego wobec dogmatu prawomocnej rzeczywistości zbiorowości i słowa, wobec społecznej stereotypizacji ideowej oraz technicznej konwencjonalności, iluzyjności i paradygmatowi estetyki treści w sztuce.

Praktycznie od czasów refleksji Thomasa S. Eliota utwierdza się przekonanie o istnieniu zbioru wszystkich dzieł literatury europejskiej w żywotnym porządku symultanicznym, co sprzyja zaskakującym systematyzacjom w ramach neoklasycystycznej poetyki opisowej i odkrywaniu pozornych imitacji tradycji⁴⁷. Wszystkie tu wymienione nurty cechuje niezmienny dystans kultury i piśmiennictwa, nie pozwalający oceniać obu tych składników w sposób ahistoryczny, a jednocześnie wymienione przykłady wykazały obecność dyspozycji stałych, nawiązujących do funkcji psychologii i socjologii twórczości. Ich relewantna wartość przenika poza mikrokosmos jednego

⁴⁵ Por. G. Todorovski: *Stilskata formacija...*, s. 525.

⁴⁶ J. Plevneš: *Zošto nikoj vo Evropa ne znae da krikne*. In: H. Petreski: *Sobesednici...*, s. 20.

⁴⁷ Jedną z najbardziej wnikliwych prac precyzyjnie systematyzujących powiązanie między tekstami a tradycją literacką jest studium S. Balbasa (por. przypis 14 ze s. 12; wersja poszerzona — *Między stylami*. Kraków 1993). Z ponad 20 przedstawionych w nim odmian relacji międzysłowych i międzytekstowych w historii literatury wyróżnia się 8 strategii podstawowych: aktywna kontynuacja, restytucja formy, epigonizm, jawne naśladownictwo, reminiscencja stylistyczna, kulturowa transpozycja tematyczna, stylizacja, parastylizacja. Choć w niniejszej rozprawie problem związków stylistycznych nie należy do głównych, wiele podtypów wymienionych relacji można będzie zidentyfikować według owego wzorca (na przykład podtypów wymienionych relacji cytatów struktury, parodia formalna, translokacja tematu, motywu, postaci). Uwzględnienie tej hiperspójnej propozycji metodologicznej w oglądzie całości prezentowanego materiału wydaje się jednak nierealne.

okresu dziejowego oraz pozwala przyporządkować wtórne i opóźnione odgałęzienia sztuki europejskiej uniwersalnym wzorcom ekspresji. Dzisiejsze wahania znaczeniowe ustalonych historycznie „kategorii technicznych” w rzeczywistości młodej literatury wynikają z jej językowo-filozoficznych wysiłków adaptacyjnych, podobnie jak przyspieszone stabilizowanie infrastruktury gatunkowej. Fetyszyzowaniu jednych systemów towarzyszy zaniedbywanie innych dlatego, że zarówno proces rozwoju poznania artystycznego, jak i sprawności wyrażania historia kultury formuje nie w sposób metodyczny i arbitralny, a na zasadzie obecności w niej wybitnych indywidualności⁴⁸.

⁴⁸ W dialektyce takiego procesu rozwojowego zwraca się więc uwagę na sprzeczność między „literaturą” i „osobowością”. — Por. F. Vodička: *Problemy procesu historyczno-literackiego w interpretacji praskiego strukturalizmu*. Tłum. J. Bałuch. „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 2, s. 648. Historia literatury ugruntowana jest jednak decydująco na sensach ogólnie pojętych praw allogenetycznych, uzależniających piśmiennictwo od innych dziedzin rzeczywistości. — Por. H. Markiewicz: *Prawa naukowe w historii literatury. Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1976, s. 280.

CZĘŚĆ II

***Slavia orthodoxa* i pogański archaizm: interteksty wobec heroicznej legendy kultury**

Trudno odnaleźć jeden termin-klucz ułatwiający odczytanie tradycji przeplatających się w prawdziwym gordyjskim węźle kultur etnicznych i uniwersalistycznych przez co najmniej kilkanaście wieków istnienia przymierzy i antagonizmów cywilizacyjnych, nieomal nie utrwalonych w piśmiennictwie artystycznym. Choć za trwałą i „transmitowalną” cechę dyskursu cyrylometodejskiego można uznać nawet kategorię mimetycznej plastyczności¹, za przejaw obecności dawnego słowiańskiego mitu kolektywnego poetycką ekspresję „pogańskiego neobarbaryzmu”, a na przykład współczesną topikę postaci Aleksandra Macedońskiego przyjąć za pomost między starożytnym oraz nowożytnym fetyszyzmem historycznym i artystycznym, to jednak podstawowe genetyczne zależności sytuują się na głębszym poziomie. Pośredniczyć w dzisiejszej zbiorowej anamnezie mogłaby najwyżej literatura dziewiętnastowieczna z całym jej mistyfikatorstwem dziejopisarским i panteonem czczonych pragmatyków, nieobecnych — poza braćmi-założycielami — w ponadlokalnej świadomości duchowej. Ogniu to pomijane jest w rewaloryzacji motywów i innych, częściowo zapomnianych elementów konstrukcji tekstu, a selektywny wybór tematycznych inspiracji ogranicza się z reguły do „złotych stuleci” kultury staro-cerkiewno-słowiańskiej lub domniemanych składników eposu — i etosu — osiedleńczego w czasach wędrówki ludów na terenach Bizancjum (dopiero Slavko Janevski zdecydowanie zwróci się ku symbolicznej kronice ciemnych wieków późnego średniowiecza). Tradycja grecko-an-

¹ Por. J. Pogačnik: *Kulturološke premise u čirilo-metodskoj tradiciji*. In: *Kirilo-metodievskiot (staroslovenskiot) period i kirilo-metodievskata tradicija vo Makedonija*. Red. B. Koneski, B. Vidoeski, P. Ilievski. Skopje 1988, s. 107—108.

tyczna zajmie tu miejsce szczególne — z racji topograficznej namacalności i nieprzerwanej obecności sąsiedzkiej wpisze się jako *aletheia* najpierw w styl wschodniochrześcijańskiej sztuki, a potem w myślenie nowoczesnych odkrywców korzeni opowieści mitycznych (nie będzie, jak gdzie indziej na Słowiańszczyźnie, pochodną idealizowanej, egzotycznej geografii i kulturowego oddalenia pozytywnego). Dlatego też jej odbicia zostaną również w tym miejscu pokrótce omówione — głównie w odniesieniu do liryki. Tradycja biblijna w ścisłym sensie przeniknie do współczesności prawie nie zauważona, ponieważ, zadomowiwszy się immanentnie w systematycznie rozbrajanej przez kolejne wrogie systemy ideologiczne ikonografii prawosławnej, rozplynie się w apokryfach i opowieściach ustnych. Relikty rozumianego jako kontekst pierwotnej tożsamości narodowej pogaństwa odmłódzą się natomiast nie w postaci dysonansowej względem kategorii chrześcijańskich jako takich, tylko w dualistycznej koncepcji walki z tyranami zła na Ziemi i w sumieniu, wciągającej literaturę w grę mało już wiarygodną w warunkach ahistorycznych intencji sztuki. W ogólnym zarysie poniższy przegląd metod postępowania z historią kładzie wszak nacisk na inny wskaźnik aktualizacji — stopniowe przechodzenie od adaptacji konkretnego archiwalnego na pozycje paraboliczno-moralizatorskie i estetyzujące.

Za wyjściowy model rekonstrukcji tematyczno-ideowej w prozie powieściowej wypada uznać dwa dzieła Lazo Karovskiego, określane przez samego autora mianem „romanizirani biografii” — *Kliment Ohridski* (1969) oraz *Naum Ohridski* (1971). Twórca skłonny wcześniej raczej do zaangażowanego pisarstwa w duchu socrealistycznym, a jako badacz specjalizujący się w zagadnieniach literatury ludowej, także zwracając się ku pierwocinom słowiańskiej kultury, akcentuje jej wartości przez czytelną tendencję edukacyjną, mającą pozyskać względy młodego adresata prozy. W zbiorowym wydaniu dwu mikropowieści biograficzno-historycznych z roku 1989 czytelnik znajdzie zatem interpolacje naukowe i kronikarskie pióra Teofilaktesa, Vatroslava Jagicia, Haralampie Polenakovicia, Blaže Koneskiego, jak też pokaźny materiał dydaktyczny w przypisach. Zgodnie z zasadą nieweryfikowalności kanonicznego wizerunku dzieje tytułowych bohaterów określa się funkcjami ich życiowego i ogólnosłowiańskiego zarazem dorobku. Kontekst historyczny traktowany jest jako surowy materiał (cytaty tekstów źródłowych) bądź jako przetworzona materia fabularna sugeruje prawdopodobny przebieg akcji. Wiarygodność psychologiczna rysunku bohaterów, kreowana prostymi środkami opisu behawiorystycznego i uzupełniona cechami autorytetu „prawdy dziejowej”, daje spodziewany efekt oddziaływania perswazyjnego². Źródła,

² Jak twierdzi M. Fotev, w literaturze typu zamkniętego bohater-przedstawiciel narodu jest zwykle „najčist, najpravičen, najpameten, najduhovit, najснаодliv, najdobrodušen, najhrabar”. — *Težinata na zanaetot što se vika pisatelstvo*. „Razgledi” 1983, nr 3, s. 333. W kwestii kanonizacji

z których korzysta Karovski w konstruowaniu prozatorskiego dyskursu — jeśli chodzi o sławistykę — należą do podstawowych i najbardziej znanych. Konstanty-Cyryl w obecności uczniów cytuje fragment pisma księcia Roścysława do Michała III z prośbą o przysłanie nauczycieli słowiańskich, a czyni to słowami Klimenta z jego *Žywota Metodego* (wedle prawdopodobnego autorstwa): „So božjata milost zdravi sme, i pri nas dojdoo mnogu učiteli-hristijani od Vlasite, i od Grcite, i od Nemcite, učejk'i né različno. A nie Slovenite sme prost narod i nemame nikogo koj bi né upatil na vistinata i razumno bi ni objasnil.”³ W innej sytuacji literackiej wzruszony Kliment wysłuchuje klasycznych urywków błogosławieństw części ciała z własnej *Pochwały Cyryla Filozofa*, wygłaszanej w zaaranżowanej scenie zbiorowej przez uczniów ochrydzkiej „słowiańskiej wszechnicy”: „Blaženi da se tvoite zlatozračni oči koi go odzedoo nerazumnoto slepilo od moite oči [...]”⁴ Dokumentalna wierność warstwy faktograficznej zostaje uzupełniona wydarzeniami domniemanymi, legendarnymi bądź wysoce prawdopodobnymi pod względem życiowym, aby uzasadnić ciągłość misji bohaterów i sprawdzalność ich życiorysów. Nie znający helleńskiego języka słowiański chłopiec o pogańskim imieniu Kamen zostaje przez ojca powierzony greckiemu opiekunowi, którym okaże się przyszły mnich Metody („Vo likot na tvojt sin Kamen jas gledam gospodov znak i ja čitam božjata volja da mi go dadeš da bide moj!”⁵), po czym przyjmuje zakonne imię Kliment (Karovski niekonsekwentnie stosuje je kilkakrotnie przedwcześnie, choć ukazuje bezpośrednio scenę przemianowania tuż po sprowadzeniu przez Metodego i uczniów relikwii papieża Klemensa do Rzymu: „Papata Adrijan go prifati predlogot. [...] g'akonot Kamen, koga beše rakopoložen za sveštenik, zaedno so Gorazd i Naum, go dobi i svoeto novo ime Kliment.”⁶)

W dialogach, które toczą między sobą *sedmočislenici*, brak na ogół treści błahych i drugorzędnych, owego dobrze widzianego w prozie realistycznej „zbędnego szczegółu”. Osobowości członków słowiańskiej wspólnoty duchowej nie są wszak patetycznie przerysowane, ponieważ przypisywane im wypowiedzi noszą niezwykle konkretne walory. W murach średniowiecznej Pliski Kliment w podręcznikowym stylu relacjonuje dzieje wyprawy morawskiej greckiemu arcybiskupowi Georgiosowi: „Zaedno so našite učiteli, blaženite Kiril i Metodija, zaminavme pred dveset i tri godini od našiot roden kraj vo dalečna Moravija da go širime pravovernoto učenje na slovenski

dorobku macedońskich nauczycieli por. *Svetite Kliment i Naum Ohridski i pridonesot na ohridskiot duhoven centar za slovenskata prosveta i kultura. Prilozi od naučen sobir održan na 13—15 septemvri 1993*. Red. P. Ilievski. Skopje 1995.

³ L. Karovski: *Kliment Ohridski, Naum Ohridski*. Skopje 1989, s. 22.

⁴ Ibidem, s. 66—68.

⁵ Ibidem, s. 13.

⁶ Ibidem, s. 35.

jazik. [...] I konečno, koga našiot otec gi sklopi svoje mudri oči na 6 brezok 885 godina, koga na prestolot namesto papata Joan VIII sedna papata Stefan VI i koga rodoubiecot Svetopolk vo sé gi poistoveti svoje misli so zlonamerniot neprijatelj Vihing, nas, učenicite na našiot slovenski učitelj Metodija, né rasprsnaa na site strani: pomladite gi prodadoa kako robovi vo Venecija, nekoj ostanaa po zatvorite, a nas, trojcata so ušte nekolikuma — né progonija!”⁷ Szczególny element beletryzacji stanowią rozmowy z książętami oraz naczelnikami miast, które Kliment odwiedza, od ośrodków morawskich i Belgradu po Pliskę i Devol — każda z nich ma strukturę minikroniki i faktograficznej autoprezentacji, a z księciem Symeonem toczy bohater „dialog polityczny” o cechach historiozoficznych. Przewaga aury historiografii jest jednak niewątpliwa, natomiast za przeciwwagę skrajnego konkretyzmu w opisie dokonań pierwszoplanowych postaci można uznać ich umiarkowaną mitologizację oraz mniej oszczędnie stosowane pierwiastki realistyczne. Bardzo rzeczowemu dialogowi Klimenta z Naumem, w którym synteza treści ideopolitycznych uderza swoją sztucznością⁸, przeciwstawia się swobodna pogawędka tychże, sędziwych już mężów nad brzegiem Jeziora Ochrydzkiego: „— Kašlaš taka kako što kašlaš togaš koga te iznesoa od velegradskiot zatvor! / — Godini, bratu Klimente, godini! Kolku ni ležat na vratot? Koja od koja poteška i posurova! / — No i mnogu radosti ni donesoa mnogu godini! Trijazičnicite gi posramivme i im ja začepivme bludnata usta; paganite prabugari gi vrazumivme i gi dovedovme do red [...].”⁹

Mitologizacja dokonuje się na płaszczyźnie symbolicznej (Kliment pojawiający się na białym wierzchołku) lub czysto ideowej (waloryzacja przypadkowych sytuacji jako podporządkowanych szczególnemu dziejowemu powołaniu). W finałowej scenie pochówku Nauma narrator umiejscawia wyraźnie symboliczną postać malarza ikon, gotowego natychmiast wykonać natchnione dzieło uwiecznienia postaci zmarłego ojca i nauczyciela, za przykład mitologizowania sytuacji może zaś posłużyć pierwsze spotkanie Cyryla Filozofa z wysłannikiem Rościśława Čestimirem, podczas którego po wstępnych formułach powitalnych następuje wymiana poglądów na ówczesną rzeczywistość kulturalną: „— Po jazikot znam deka si Sloven, po povedenieto — hristijanin, no ne znam koga si pokrsten. / — Pokrsten sum ušte kako dete, ama ve molam da mi prostite za moeto neznaenje na Hristoviot zakon zašto vo našta zemja ni hramovi ima kolku što treba, a i vo tie što gi ima, slovoto ne go razbirame [...] Slušame deka vie k’e ni donesete knigi na naš jazik i k’e ni ja otkriete tajnata na bukвите [...].”¹⁰ Silniejsza fabularyzacja i mniejszy zakres

⁷ Ibidem, s. 54.

⁸ Ibidem, s. 80—81.

⁹ Ibidem, s. 186.

¹⁰ Ibidem, s. 25.

mitologizacji, charakteryzujące utwór *Naum Ohridski*, wynikają przede wszystkim ze skąpych informacji, jakimi wiedza słowianoznawcza dysponuje na temat tytułowej postaci. Karovski pokonuje tę niedogodność, rekonstruując najbliższe otoczenie Nauma — wizerunki jego współpracowników oraz realia społeczno-ekonomiczne, a także sięgając w ograniczonym stopniu do metody introspektywnej. Dialogi rozpisywane są według klucza psychologicznego i postępują bardziej naturalnym, zwartym i urywanym tokiem, narratorem części tekstu jest nawet sam Kliment. Można dostrzec, podobnie jak w dziele bliźniaczym, wyraźne tendencje antygreckie i antybułgarskie, poparte komentarzem protagonistów do wydarzeń historycznych. W roli przytoczonego przekazu źródłowego występuje obszerna część traktatu mnicha Hrabra *O piśmie*, odczytywana przez Nauma w nocnej scenerii pod zboczami Galičicy.

Klimat tradycji starosłowiańskiej, utrwalony w dosłownym traktowaniu jedności materialnego i duchowego dzieła ojców kultury narodowej, łączy się w omawianym dyptyku z zacięciem pedagogicznym. W myśl jednoznacznego i bezdyskusyjnego hasła: „Pred Kirila i Metodija bevme pagani i stokopodobnici. Tie ni gi otvorija očite, ni gi prosvetija razumot. Go napravija toa so najskapoceniot dar što može da go ima eden narod — azbukata!”¹¹, subtelne wartości estetyki i teologii średniowiecznej zostają instrumentalnie uproszczone i przeniesione na obszar współczesnej literatury popularnej. Ideowo i warsztatowo niewyszukane, choć rzetelnie obudowane materiałem dowodowym, „historie z dziejów słowiańskich” Karovskiego nie mieszczą się jednak w paradygmacie powieści historycznej, a raczej z powodu znacznych ograniczeń tematycznych i „dyktatury kanonu” reprezentowałyby swoisty — bo nawiązujący do najodleglejszych czasów — rodzaj biografii literackiej. Transformacja rzeczywistości historycznej w najbardziej obok reportażu literackiego „sprawozdawczej” wersji beletrystyki nie mogła więc przybrać formy skrajniejszej pod względem wierności kanonicznym przekazom. Podobnego rodzaju fabularnej autocenzury trudno uniknąć praktycznie wszystkim autorom wybierającym drogę upowszechnienia treści już uschematyzowanych we wzorcach kulturowych — należy do nich choćby Vidoe Podgorec, znany ze zbliżonego w celach i założeniach powieściowego odtworzenia dziejów braci Cyryla i Metodego *Az, buki, vedi* (1969), ale i inni pisarze realizujący zamówienia zorganizowanego, głównie młodzieżowego czytelnictwa.

Metaforyczny typ aktualizacji samej tematyki średniowiecznej — bo retoryczna konwencja literacka rzadko wchodzi tu w rachubę, bardziej może pewien kulturowy stereotyp myślenia kategoriami „dawności” — prezentuje Simon Drakul w trylogii *Buni* (1979). Projekcję „psychologicznej iluzji”

¹¹ Ibidem, s. 87.

średniowiecza przeprowadza doświadczony autor rozprawy doktorskiej *Arhimandritot Anatolij Zografski* i powieści *Belata dolina*, znanej z pionierskiego w prozie macedońskiej egzystencjalno-ekologicznego motywu wyobcowanego bohatera, porzucającego małostkowość życia stadnego dla pustelniczego uroku banicji w górskim pustkowiu. W kolejnych częściach tryptyku — powieściach *Meč* i *Isihija* oraz dramacie *Klada* — warstwa faktograficzna określona jest ramami upadku państwa Samuela, rozwoju herezji bogomilskiej, wybuchających i tłumionych powstań słowiańskich, będących częścią symbolicznego układu znaczeń oraz życia na dworze bizantyjskim w XII wieku. Modulacja czasu fabularnego przebiega jednak w dużym stopniu niezależnie od kalendarza historii i opiera się na realistycznej narracji, wzbogaconej fragmentami lirycznymi oraz materiałem niehistorycznym podanym w poetyce „strumienia świadomości” (spotyka się tu też orzeczenie „realizmu integralnego”¹²). Kodeks moralny kolektywu, utożsamiający zasady wiary i obyczaju z etosem lokalnej „godności krwi”, stanowi podstawę do obiektywizacji fikcji, otwiera sensory przeszłości na obecną wrażliwość na punkcie narodowej tożsamości.

Podjmując po raz kolejny problem zderzenia interesów zbiorowości i jednostki, Drakul buduje metaforę wewnętrznego buntu na zasadzie asocjacyjnej: między znamienym, oryginalnym mottem z dzieła przebitera Kosmy o bogomiłach (podkreślającym odrzucenie przez nich tradycji Dawida i proroków, a przyjęcie tradycji ewangelicznej) i współczesną stylistyką prozy „egzystencjalnej” rozwija się łańcuch skojarzeń ideowych — moralnych, politycznych, religijnych. Za typowy i transhistoryczny trzeba uznać w tej konwencji wątek skrzyżowania kultur, operujący motywem zagrożenia ze strony najeźdźcy („ordi Kalojanovi od Kumani, Skiti”, „skrišni pomognuvanja od Konstantinopol, kako i od Ras, i od Preslav”), oraz konstrukcję „prawdopodobnej fikcji”. Płaszczyzny filozoficzna i kronikarska przecinają się w opisach, dialogach i monologach: „Preku bogomilstvoto mu beše ispraten na ovoj svet, zabluden vo plitnite značenja, svetlinata, klučot za čovekot kon samiot sebe; plemeto mu e najživot negov glasnik”¹³, „Po devetti, a može bi po devedeset i devetti pat né seli Romeecot od pitomoto tlo na jugov. Se čini vek’e ja napolni Ermenija so nas. A nas so Ermenija, Kapadokija, Sirija. I sekogaš zbuvnuvame povtor.”¹⁴ W intertekstualnej pieśni pochwalnej, którą intonuje narrator — Pejač w dramacie *Klada*, wielokulturowość bizantyjskiego imperium kreowana jest z podtekstem barbarzyńskiej zemsty:

¹² Por. M. Drugovac: *Istorija na makedonskata kniževnost. XX vek*. Skopje 1990, s. 446.

¹³ S. Drakul: *Buni*. Skopje 1985, s. 250.

¹⁴ Ibidem, s. 274.

Od Drakopulos do Dirakij
Od Egipt do Danuvij —
Sé našiot velik sevast Aleksej!
[...]
Gi porazi site vrazi na ovoj svet
Pečenezi i Uzi

I Kumani i Turci
I Sloveni i Kelti
I Varjazi i Persi
I Ermeni, Manihej
I Krstonosci, Latini —
Ti služat denes družno, o Aleksej!¹⁵

Galerię postaci historycznych, do których należą m.in.: władcy konstantynopolitańscy Aleksy i Bazyli oraz wnuk Samuela Petar Deljan, Tihomir, Dobromir Srez czy feudał Manuil Ivec, uzupełniają fikcyjni świadkowie dziejów — prowadzący narrację Elenko, garncarz i rzeźbiarz Konstantin oraz Pejač, jak też Dedec, Otec, Ivan Jastreba, Larisa, Lazar i inni. Ich wypowiedzi pełne są stylistycznej niekonsekwencji, oscylując między sentencjonalnością języka biblijnego, oniryczną refleksją liryczną i taktyką potocznej rozmowy. Nie kończące się, chropawe lub wieloznaczne na przemian dialogi są cechą dystynktywną dwu pierwszych części trylogii, sugerując nie zrównoważoną („dualistyczną” i „bogomilską”) naturę świata bohaterów — bożych ludzi i szalonych buntowników. Oprócz rozbudowanych zapisów udręki sumień po kolejnej rzezi prawowiernych i innowierców występują więc dialogi o skrajnie zredukowanej strukturze: „— Što li bi? / — Otide. / — Koj toa? / — A svojata prokoba ni ja ostavi. / — Otkaj znaeš? / — Ne čuvstvuvaaš kolku si polesen? / — Tolku sum polesen, verno... / — Polesni sme, kako po ispoved, sive. / — Ti?”¹⁶ Uszczegółowienie narracji, „psychologiczna kronikarskość”, kondensacja sensów historiozoficznych i etycznych w większości dialogów i partii w mowie pozornie zależnej utrwalają wrażenie zatomizowanego oglądu rozpadającego się świata („dominantno nivo na maksimalna entropija”, jak określa to zjawisko Slobodan Mickovik¹⁷). Zanikowi akcji *sensu stricto* towarzyszą wyolbrzymienie problemu zła i metafory buntu, co z kolei znajduje równoważnik emocjonalny we fragmentach lirycznych. Elementy tradycji, prócz oczywistej sfery kontekstu historycznego, zostały ożywione w polu problemowym: manichejska (bogomilska) wizja świata a uniwersalny dyskurs o wartościach moralnych. Na pograniczu fikcji literackiej znajdują się motywy kultu posągów u bogomilów czy genealogiczna paralela do trzech gałęzi ludów słowiańskich (Ivani, Trajani, Volkani), pogłębiające atmosferę intuicyjnego szacunku wobec przekazu dziedzictwa jeszcze starszego. Mnogość formacji plemiennych i kultów w niespokojnych czasach stabilizowania się kształtów kultur bałkańskich Drakul interpretuje za pomocą uniwersalnej koncepcji istnienia ludzi niedostosowanych — ubocznego produktu epok przejściowych. W roli zaplecza ich indywidualizmu występuje ruch bogomilski

¹⁵ Ibidem, s. 626.

¹⁶ Ibidem, s. 202.

¹⁷ S. Mickovik: *Tvoreštvo na Simon Drakul. Zbor i razbor*. Skopje 1990, s. 155.

(Dragovitija — pierwotnie przecież nazwa własna szczepu słowiańskiego), łącząc w sobie pierwiastki doktryny wyznaniowej i utopii społecznej: „Ta naša beše Dragovitija [...] kade drug božji red za čovekot, kako što go imavme nie. Ja rasparčaa i ja potonisaa knižnici i farisei, raseluvajk'i ja bez dosluh od more do more [...]. Vo zemjata kaj što sum roden nemaše ni moe ni tvoe; čovekot ne sakaše ni nekogo da ima, niti da bide iman [...]. Ristos ne znael moe — tvoe.”¹⁸

Jedenastowieczna herezja, widziana bardziej jako zbiór alternatywnych możliwości urządzenia świata ziemskiego, uzyskuje rangę załączka ideologii narodowej — nie dzięki abstrakcyjnym programom taktyczno-politycznym, ale przez samo wewnętrzne doświadczenie własnej kontestacyjnej inności¹⁹. Rozumowanie bohaterów, zawieszane między świadomością bożej łaski a obawą o wolę szatana, przebiega w rozterkach sumienia od gotowości do złożenia ofiary ku lękowi przed karami doczesnymi i wiecznymi. Ich owocem jest straceńcza rewolta totalna, skierowana nie tylko przeciwko narzuconym suwerenom, ale zwrócona wbrew całemu porządkowi determinizmu antropologicznego: „Se gorele carski knigi, se brišele dolgovi. Večni, se razoruvale meg'i; ostopuvale sejačite na zloto, dajbože zanavek. Izgubuvale značenje i anatemi i kazni, izrečeni od pod zlatnite odeždi i kruni; na Bogata mu e pomila molitvata na gladnite smrdi. Vojuval Vsederžitelot kako što mu prilega, od stranata na siromasite.”²⁰ Proces zmiany perspektywy opisowej i dystansu wobec historycznego szczegółu zmierza w sposób zauważalny do parabolizacji tekstu, lecz nie osiąga wymiaru powieści-paraboli z powodu silnej dezintegracji treści oraz stylu. Zwłaszcza w dwóch pierwszych częściach trylogii *Buni* — choć nie jest pozbawiony tego przymiotu także człon dramatyczny — zawiązuje się często strukturalnie sprzeczny splót postępowania archaizującego i modernizującego, w którym łączy się na przykład dawną składnię ze współczesnymi obserwacjami psychologicznymi. Granice takiego eksperymentu — monologu wewnętrznego tworzonego zgodnie z zasadami składni średniowiecznej — bywały już przekraczane w literaturze lat siedemdziesiątych, aczkolwiek u kojarzonego wcześniej z solidną prozą realistyczną Drakula zbliżają się do nużącej manieri. Z motywu kulturowej dawności pisarz korzysta jednak przede wszystkim i ze wszelkimi implikacjami w znaczeniu archetypicznym, wnikając w duchową istotę różnicy świadomości oraz zachowań jednostek i zbiorowości. Jej źródła nie wydają mu się odrębne,

¹⁸ S. Drakul: *Buni...*, s. 159.

¹⁹ „Swojskość” tej herezji podkreślają hipotezy zakładające, że sam pop Bogomil działał w okolicach Velesu i Prilepu (mają o tym świadczyć zachowane podania i toponimy), a duża część jego współwyznawców kształciła się w ochrydzkiej wszechnicy słowiańskiej. — Por. B. Panov: *Bogomilstvoto vo Makedonija*. In: *Sodržinski i metodološki prašanja vo istražuvanjeto na istorijata na kulturata na Makedonija*. T. 1. Red. G. Stardelov. Skopje 1995, s. 89.

²⁰ S. Drakul: *Buni...*, s. 488.

bardziej prymitywne od dzisiejszych, toteż stara się metodą drobiazgowej introspekcji wykazać ich powszechną naturę. Drobiazgowość ta nie osiąga poziomu rozwiniętej prozy psychologicznej, a raczej pozostaje w cieniu odpowiadającego jej w warstwie fabularnej idiografizmu historycznego, dlatego zamierzona przypowieść o słowiańskim człowieku zbuntowanym jest zbyt przeciążona szczególnie faktograficznym i stylistycznym, by przysłużyć się współczesności.

Dzieła tego z większym powodzeniem dokona Slavko Janevski, tworząc ciąg utworów powiązanych przez okres wieloletniego powstawania przewodnią myślą historiozoficzną, motywami i występującymi czynnikami czasoprzestrzeni literackiej. Cykl prozatorski złożony z powieści *Legionite na sveti Adofonis*, *Kučesko raspetie* i *Čekajk'i čuma* (składników trylogii *Mirakuli na grozomorata* — 1984) oraz *Devet Kerubinovi vekovi* (1986), uzupełnianych tekstami z trzonem tym luźniej narracyjnie powiązanymi — *Tvrdoglavi* (1969), *Čudotvorci* (1988) i *Rulet so sedum brojki* (1989) — stanowi wyjątkowy przykład ambitnego przedsięwzięcia artystycznego, opisującego specyfikę macedońskiego *genius loci* w perspektywie kulturowego archaizmu. Z teoretycznoliterackiego punktu widzenia dzieło Janevskiego wpisuje się w ramy powieściowego cyklu o cechach zarówno dziejowej paraboli, metafory zbiorowego losu, jak i parafrazy średniowiecznej konwencji narracyjnej czy historiozoficznego i futurologicznego zarazem traktatu. Tło trylogii *Mirakuli na grozomorata* nie wykracza w zasadzie — pomijając retrospekcje — poza wiek XIV, ale akcja pozostałych „quasi-historii” nie podlega bezpośrednim restrykcjom chronologicznym: toczy się przez dziewięć stuleci — kończąc na wieku XVI — w *Devet Kerubinovi vekovi*, przebiega przez umowne granice pierwszej połowy XVIII (*Čudotvorci*) i XIX wieku (*Tvrdoglavi*), by wykroczyć poza próg roku dwutysięcznego i ponownie symbolicznie zagłębić się we wczesnym średniowieczu.

Tysiąc czterysta lat bytu Macedonii (do roku 2096 — zmartwychwstania siedmiu z ponad dwustu przedstawionych bohaterów), ujęte na blisko dwóch tysiącach stron zawilego, wieloznacznego tekstu, odbija się w dziejach alegorycznego miejsca akcji — wsi Kukulino, położonej na południowych stokach pasma Skopska Crna Gora. „Kukulinskiot ciklus”, będący głównym atutem macedońskiego środowiska kulturalnego w zabiegach o literacką Nagrodę Nobla dla Janevskiego w roku 1996, otwiera niezwykle horyzont poznawczy przed czytelnikiem wtajemniczonym jedynie w prawa ewolucyjnego rozwoju homogenicznej od zarania wieków średnich kultury zachodnioeuropejskiej. Kukulino oraz pokolenia jego mieszkańców, odbijając los krainy pozbawionej przez stulecia podmiotowości i wyraźnego samookreślenia światopoglądowego, symbolizują również miejsce spotkania wszystkich możliwych „wielkich herezji”, utopii społecznych, ponurych gwałtów i żywiołowych, ślepych powstań. W oryginalnej wersji „tysiąca czterystu lat samotności” ludności

chrzczonej i nie chrzczonej, szlachetnej i plugawej zarazem, nie brakuje akcentów intertekstualnych, kontekstów mitologicznych, jak też odgłosów historii archiwalno-kronikarskiej. Tytułowe legiony św. Adofonisa to w istocie zastępy szczurów (fikcyjne imię świętego kojarzone jest z zaklinaczem zwierząt lub patronem podstępnej zbrodni), zakazające dżumą potężne połączenie czternastowiecznej Europy i docierające w tobołach krzyżowców także na Bałkany. Fizyczny pochod zbierającej wielomilionowe żniwo plagi moru zbiega się z tureckimi podbojami, inicjując ciąg motywów śmierci masowej — średniowiecznej, ale i przenoszonej w przyszłość kary za niegodziwe życie. Wieś trwa w wymiarze czasu mitycznego, w którym epoki historyczne nie mają cech następstwa, a jedynie zmieniają kostium zewnętrzny ludzi i wydarzeń skoncentrowanych wokół panteistycznej *axis mundi* — cały dorobek duchowy i materialna nędza aktu stworzenia mają swoje konkretyzacje w prowincjonalnej macedońskiej miejscowości. Mikrokosmos ten urządzony jest zgodnie z systematyką przenikających się na europejskich peryferiach prądów filozoficznych: racjonalizmu i gnostycyzmu, platonizmu i praktycznej alchemii, hesychazmu i arabskiego hermetyzmu związanego ze sztuką medyczną, słowiańskiego pogaństwa i muzułmańskich odmian mistycyzmu, satanizmu, bogomilstwa (znamienne dualistyczne „dvete glavi na Dobrološiot”), myśli greckiego prawosławia, astrologii i wielu innych sposobów opisu rzeczywistości, w której nawet moralność prawa naturalnego jest czysto umowna. Na drodze analogii z natury zamknięci w sobie mieszkańcy Kukulina stykają się też z typowymi rekwizytami „opowieści świata” — wyznacznikami obcych kultur, od tekstów łacińskich (poczet cesarzy rzymskich) po instrumenty muzyczne ze Środkowej Azji, korzeń mandragory i blisko-wschodnią białą broń.

Chtoniczna semantyka ataku szczurów pod wodzą demonicznej przewodniczki Ratusiji, najazdu poprzedzonego pojawieniem się komety, ma — jak wykazuje Vlada Uroševik²¹ — wyraźne paralele w ikonografii katolicko-protestanckiej, w której symbolika gryzoni kłusujących kulę ziemską („la boule — aux — rats”) odnosi się do drążących zdrowe ciało Kościoła herezji lub też — co unaocznia Hieronimus Bosch — wyraża zbiorowe wyobrażenie ziemskiego piekła. Zło uniwersalne zostaje odmalowane w ludzkich cechach zwierzęcego stada. Somnambuliczna opowieść kronikarza czternastowiecznych wydarzeń, człowieka-wampira Borčila, pozwala narratorowi streścić nie tylko przygnębiającą historię swego życia, ale i wydarzenia zaistniałe półtora wieku po jego własnej śmierci. Choć postać upiora („čern voskresenik”) wystąpi w słowiańskim folklorze jako mutacja greckiego mitu dopiero około siedemnastego stulecia lub niewiele wcześniej, osadzona u Janevskiego w sce-

²¹ V. Uroševik: *Infernalniot triptihon na Janevski. Niškata na Arijadna*. Skopje 1986, s. 154.

nerii czternastowiecznej wywiera sugestywne wrażenie adekwatności do czasów obsesji antyheretyckiej i antypogańskiej. Sam sposób konstrukcji kompozycyjnej pierwszej części trylogii wskazuje na „apokryficzny” charakter relacji o wydarzeniach w Kukulinie, opiewającej losy postaci półświątych, patriarchów chłopskich rodów, przybyszów i cudotwórców, sekciarzy i rzeźmieszków, poczynawszy od klasycznego „szkatułkowego” zabiegu „tekstu w tekście” (relacje narratora i ich rzekomy odpis z 1835 roku pióra ihumenii Minadory *Čudesijata od Borčilovoto vreme*), a skończywszy na parafrazie prorocत्व Ezechiela i Nahuma, odbrazowaniu poetyki tekstów sakralnych (*Biblijata na opijanetite*) czy chętnym stosowaniu starotestamentowej onomasjtyki. Strukturalne cechy mitu wspólnoty przenikają do codziennego życia ludzi, którzy „se doseluvale od nekoja Sklavinija, spored ova ili ona Perunovi poklonici, potoa Hristovi pokornici — koga, spored odamnešniot Lot od Sigillum universitas magistrorum et scholarium, ne k’e im pomognel krstot, im se vrak’ale na starite plemenski bogovi”²² — ich potomkowie zażywają krople Awicenny, zalecane przez niejakiego Al-Idriziego, rozprawiają o pielgrzymkach do świętych miejsc wszystkich religii *Mare Internum*, oddają część siłom natury, wysłuchują wiejskich prorokiń i chronią swe żywoty za pomocą amuletów-pentagramów. W rolach kronikarzy cudownej historii Kukulina Borčila — Ahasvera („patešestvenik od stoletie do stoletie”) zastąpią w następnych powieściach kolejni „knižnici” — Timotej (mnich grzebiący szczątki poprzednika) i Evtimie. Przedstawiana przez nich galeria postaci przypomina ruchomy ikonostas, w którym każdy z patronów rodów, przeistaczając się ze zwykłych chłopów w wizjonerów, a z mnichów w wojowników, staje się z czasem obiektem lokalnego kultu.

Kučేశko raspetie porzuca poetykę fresku na rzecz hierarchicznej optyki kilku planów i szeregów postaci oraz na swój sposób uwspółcześnia konwencję ciągu awanturniczych epizodów, charakterystyczną dla powieści „miecz i kaptura” czy odmiany prozy pikarejskiej²³. W utworze utrzymanym w klimacie wizji Brueghla dominuje przejmująca atmosfera lęku egzystencjalnego, urastającego do potęgi metafizycznej, gdy kolejne odsłony świata bohaterów ujawniają, że ich fundamentalnym problemem jest odpowiedzialność wobec ludzkich i boskich praw za nie kończący się łańcuch śmierci zadawanej w imieniu sprawiedliwości, zemsty czy z poczucia zagrożenia. Bałkańską porywczosć w sięganiu po broń Janevski przeobraża w obsesyjny motyw historiozoficzny wzmacniany słuszną tezą, iż ogólnej surowości średniowiecznych obyczajów zawsze towarzyszyła na tym terenie niestabilność porządku prawnego i chaos religijno-etyczny. „Oswojona makabra”, której świadkiem jest narrator snujący swą opowieść zza muru celi klasztoru Sveti

²² S. Janevski: *Legionite na sveti Adofonis*. Skopje 1989, s. 33.

²³ V. Uroševik: *Infernalniot triptihon na Janevski...*, s. 159.

Nikita, stanowi część legendy Kukulina i rytuał przetrwania jego zdesperowanych i zdeprawowanych mieszkańców. Krótkotrwałe rządy miejscowego despoty Rusijana — budowniczego nie dokończonej wieży, symbolu panowania — są źródłem konkretnego zła społecznego, prześladowanego najniższe warstwy dotkliwiej od plagi szczurów, która w dużej mierze pozostała homiletyczną przestrożą. Opisy spowiedzi, stylizowane motta rozdziałów pochodzące z nie zidentyfikowanych źródeł — *Psalm na pokorenite*, *Beseda na prokletite*, *Psaltir za neprijaznite* i *Psalm za upokoenite* — oraz krąg pierwszoplanowych postaci i sam charakter narracji sugerują chrześcijański podtekst interpretacyjny, będący wszak tylko zewnętrzną pokrywą opisu rzeczywistości. Sens dantejskich scen umiejscowiony jest w sferze biologicznej i archetypicznej, a narodzinom uświadomienia wyznaniowego towarzyszy od prapoczątku zorganizowana przemoc (w odniesieniu do władzy ziemskiej obowiązuje motyw siedmiu oślepionych cesarzy bizantyjskich). Pogląd ten uwidacznia się w podaniu dotyczącym genezy toponimu „Kučeško Raspetie”, oznaczającego miejsce, gdzie broniący się przed chrystianizacją barbarzyńscy Słowianie dokonali obrzędowego ukrzyżowania psa (*kuče*), czym sprowadzili podobną śmierć na swojego współziomka z Kukulina — obydwaj po kilku dniach mieli „zmartwychwstać”. Również w środowisku zakonnym teologiczna ortodoksja to pojęcie względne — mnich Kiprijan, który „za zvezdite i za zemnite mesta imaše svoi nazivi što kropea od jazik kako odvišnata coknata rakija od drenki — Makpeli, Sukot, Migdol”²⁴, odczytuje przebieg ziemskich wydarzeń z gwiazd za pomocą mechanicznego przyrządu zwanego astrografem.

Za pomocą stopniowej selekcji bohaterów i redukcji opisów tła w trzeciej części trylogii Janevski dochodzi do uściślenia psychologii indywidualnej, której podmiotem jest Evtimie — kolejny rzecznik historii onirycznej, dziejowych półprawd i transpozycji życiowych wypadków na poziom opowieści mitologicznej. Jego rozważaniom na temat przemijania, mocy *fatum* i wyboru pomiędzy różnymi stopniami zła towarzyszy narastająca we wsi eskalacja strachu przed dżumą, Turkami oraz wysłannikami zwalczających się sekt flagellantów Focjusza Cudotwórcy i wyznawców zębatej muszli Lorenza. Zakończony ucieczką w góry i zbrojnym powrotem do rodzinnych domów, wieśniaczy trakt Golgoty uwięziony zostaje kolektywnym uznaniem prawa do przemocy i pełnym gorczy wyrzeczeniem się wizji niebieskiego królestwa. O istnieniu nowelizacji przekazu według klucza poetyki świadczą zabiegi formalnoestetyczne — od nawiązania do gatunku średniowiecznego (*mirakuli* — czyli mirakle, łac. *miraculum* — rodzaj cudownego żywota świętych lub męczenników) i postaci klątwy, przez fragmenty tekstów prawnych, modlitw i pieśni będących mottami rozdziałów (*Poplači zemjo, zaigraj, Indikta kauza*,

²⁴ S. Janevski: *Kučesko raspetie*. Skopje 1989, s. 33.

I izbavi nas, I ljubžu usni tvojih, jak też sama finałowa modlitwa matki Minadory), do rejestru 228 zmarłych i opisów parareligijnych obyczajów protoplastów słowiańskich buntowników. Ceną utrzymania schematu eschatologii totalnej, w której gatunek ludzki niezależnie od wyznaniowej dyferencjacji podlega jedynie częściowej ocenie w globalnym sądzie nad światem, okazuje się jednak w kreowaniu moralitetu ostre zderzenie metod realistycznej i surrealistycznej.

Obrazowy i filozoficzny rozmach trylogii *Mirakuli na grozomorata* zastępuje w esencjonalnym kształcie powieść *Devet Kerubinovi vekovi*, kontynuująca większość rozwiniętych związków motywów w „fantastycznej kronice” jednego tylko rodu w perspektywie bez mała trzydziestu pokoleń. Równolegle do losów potomstwa „pogańskiego Chrystusa” Kerubina (od VIII wieku) prowadzony jest wątek nawiązujący do legendy o Graalu — peregrynacji grudki złota o kształcie ludzkiej czaszki, która przetopiona przez Arabów w puchar z ezoteryczną inskrypcją będzie krążyć po Europie, Azji i Afryce, by powrócić do Kukulina jako znak mitów o cykliczności czasu oraz ponownych narodzinach. Chodzi tu o szczególnie ważny aspekt wędrówki znaczeń, zakończonej co prawda przecięciem fabularnej linii ewolucyjnej tej jednostki tematycznej w wieku XVI, lecz ożywionej przez pisarza w śmiałym, wizjonerskim przedsięwzięciu już na kartach epilogu w stuleciu XXI. Rozdwojenie czasoprzestrzeni powieściowej na historyczną i mityczną odsłania cztery poziomy światy przedstawionego: pierwszy stanowi archiwalny zapis wydarzeń z życia 287 potomków Kerubina, na drugim dokonuje się ich sakralizacja i interpretacja ponadczasowa, dzięki trzeciemu czytelnik poznaje średniowieczne realia środowisk, w których przechowywano wędrującą bryłkę złota, czwarty zaś odsłania jej sprawczą rangę we wszechświecie — od kosmogonii przez biologiczny cykl dojrzewania do alchemicznego zlania się z materią i duchem wszechbytu. Złoty samorodek, odnaleziony podczas trzęsienia ziemi w Macedonii przez celtyckiego barda siedem wieków przed narodzinami Kerubina i przetworzony w formę szlachetnego naczynia, krąży z rąk do rąk jako symbol fizycznej doskonałości i ludzkiego pożądania, przynosząc właścicielom nieszczęścia. Wszechwiedzący narrator przytacza obszernie skróty ówczesnej historii europejskiej i euroazjatyckiej, z wyraźnym podkreśleniem bizantyjskiej, traktując je jako interteksty i zaopatrując w odsyłacze do tekstów źródłowych. Pseudonaukowość ich zapisu budzi skojarzenia ze znaną serbską wersją postmodernistycznej „encyklopedii tekstów” — *Słownikiem chazarskim* Milorada Pavicia. Janevskiemu służą one do odsłonięcia kontekstów czasu mitycznego, który połączony strukturalnie z obrazem fatalnego pucharu odwraca bezustannie bieg dziejów i obala prawa społecznej, a zwłaszcza moralnej ewolucji ludzkości. Motyw cennej czary w rękach bandytów, włóczęgów, duchownych różnych religii, włącznie z papieżami, dowódców wojskowych, alchemików, geografów, historyków, emirów, kalifów, chrześcijańskich królów i heretyków — alegorii

nieśmiertelności wysnutej z przekazu o Graalu — zamyka „koło historii”, w którym czysty duch Kerubina przenosi się w przyszłość (ortodoksyjną metahistorię), by odnaleźć nienaruszony klejnot na zgłiszczach efemerycznej historii ludzkiej.

Materiał literacki, przedstawiony w powieści według swoistej projekcji kategorii czasu oraz rozszczepienia poziomów narracji, rozбивa się na kilka całości o zmiennym stosunku fantastyki do historii. Wnikliwej systematyzacji poddaje je Hristo Georgievski w kompetentnym studium *Kon noviot oblik na romanot*²⁵. Wskazując na kunsztowną budowę dzieła, uwypukla znaczenie ekspozycji, komentarzy, wewnętrznych streszczeń oraz epilogu, w których stopniowo dokonuje się odrealnienie genealogii tytułowego rodu i — podobnie jak we wcześniejszej trylogii — na mocy mitologizacji przekazów jego przedstawiciele przeistaczają się w proroków, magów, ascetów, domorośłych cudotwórców i wizjonerów, autorów „kukulińskich ewangelii” i fantastycznych latopisów. Przebieg cyklu czasu od nicości ku nicości, opisywany na podstawie kategorii *vanitas*, i uporczywy motyw Macedonii jako piekła (Janevski to także autor dramatu radiowego o wymownym tytule *Makedonskiot del od pekolo*t) wyrażają paraboliczną naturę relacji o następstwie generacji: „Istorijata i fantastikata se vgradeni vo hibridna prikaska; ulogata na mitskoto i istoriskoto e vo toa da se iskaže složena i sevremenska prikaska, a doživuvanjeto na svetot, od parcijalen i personalen da se prevede vo univerzalen, vse-lenski prostor. Janevski dava opšta, simbolična vizija na istorijata.”²⁶ Będąc jednocześnie rodzajem etnicznej przypowieści o przetrwaniu pomimo plag i prześladowań, fantastyczna kronika Kerubina rejestruje sytuacje graniczne niewielkiej społeczności — wyjściowy motyw wyklęcia (nawiązanie do *Čekajk'i čuma*), narodzin i śmierci, między którymi toczy się fantasmagoryczny żywot męczenników i nowych ewangelistów. Hagiograficzne opisy ich działalności uzyskują znaczną rozpiętość formalnostylistyczną dzięki zestawieniu konwencji starocerkiewnego latopisu — również w odniesieniu do legendy i domysłu — z ekspresją obrazowania nadrealistycznego. Symbolika pięciu figur geometrycznych, patrolująca kolejnym fragmentom książki, ma jednocześnie eschatologiczny wymiar, podobnie jak przypowieści zebrane w rozdziale zatytułowanym *Prikaski na balkanski kabalisti* czy próby tworzenia alternatywnych mitologii wyjaśniających bałkańskie odrębności kulturowe (narrator powołuje się na popularny zbiór hagiografii *Legenda aurea* Jacopo de Varagine z XIII wieku, przypominając: „Na Balkanot se javuvaat prvite evangelisti na apsurdot. Nekoj k'e napiše: *Obuvkite so koi Isus se kačuval bos na Golgota bile od železo* [motyw żelaznych butów spotykany wielokrotnie w folklorze

²⁵ H. Georgievski: *Kon noviot oblik na romanot*. In: S. Janevski: *Devet Kerubinovi vekovi*. Skopje 1989, s. 450—467.

²⁶ Ibidem, s. 453—454.

południowosłowiańskim, choćby w bajkach magicznych — tu zaś także w znaczeniu narzędzia tortury — L. M.J. Nikoj ne znael deka i Kukulino imalo ednaš, vo *Vek prvi*, svoj Isus so ime Kerubin.”²⁷).

W paradygmacie zapożyczeń z obcych tradycji egzegetycznych fantastyczny epos Kukulina / Macedonii zawiera potężny ładunek treści eklektycznej, którą w niewielkim tylko stopniu porządkuje ich adaptacja na użytek lokalnego zespołu mitów. Określenie alternatywy wobec sfery średniowiecznej filozofii chrześcijańskiej, która powierzchownie przynajmniej kształtuje świadomość części lepiej wyedukowanych bohaterów czterech powieści, nie może być zdecydowane. Stosunkowo blisko semantyki biblijnej pozostają wątki eschatologii apokaliptycznej (epilog *Devet Kerubinovi vekovi*) czy echa opowieści apokryficznych. Zasadniczy rodzaj transformacji znaczeń wyjściowych opiera się jednak na konwencjonalizacji i kanonizacji fantastycznych deformacji wyobrażeń pogańskich, czemu służyć ma też realistyczny opis ich aktywności na obszarze historii. Dziesiątki zapożyczeń z mitologii greckiej funkcjonują na prostej zasadzie rozszerzenia czasoprzestrzeni mitu — narodzinom ślepych cyklopów w Kukulinie towarzyszą przyjscia na świat widzących odmian tych istot w latach przestępnych; opasujący się błyskawicą tytan Kronos jest jednym ze zwykłych tamtejszych wieśniaków itp. Tworzone na użytek mikrokosmicznej wspólnoty *bestiarium* obejmuje zarówno twory zoologiczne mutowane wedle klucza wyobraźni hermetyzmu (psy-żurawie, skrzydlate stonogi, ryby z kozimi głowami, pięciogłowe karły), alchemii (odmiany bazyliuszka), jak i typowe dla średniowiecznej wiary w nadprzyrodzone deformacje natury postaci ludzi o fantastycznych cechach (wykaz potomków Kerubina i przymioty wędrowców odwiedzających wieś, diaboliczny motyw przebiegłego wilka). Ich monstrualność wykracza poza kreacje folklorystycznej kolekcji osobliwości, ilustrując ideę przeobrażenia wbrew przyrodzie, przygotowującego misterium sądnego dnia. Paralele z wizjonerstwem Boscha uzupełnia metafizyka *t a ŋ c a ś m i e r c i* i korelacja biblijnego motywu pokusy z pogańskimi elementami egzegezy bytu ludzkiego (wysiłki Ratusiji, by zmusić odurzonych mandragorą Słowian do podpalenia świętego lasu).

W antropologicznej opowieści o kuszeniu pojawia się metateza intertekstualna, w której rolę Złego przypisuje się całemu porządkowi historycznego *profanum*, a przedmiotem uwodzenia staje się grupa upiórów-narratorów, nie zaś szlachetny asceta. Wykazuje to Elizabeta Šeleva²⁸, wywodząc z myśli Lotmana i Cassirera przekonanie, że słaba indywidualizacja głównych postaci procesu kuszenia przez zło wynika z małej roli jednostki w świadomości wspólnoty mitycznej czy z upośledzenia funkcji indywiduum w praktykach totemicznych. Jeśli przyjąć za badaczką przydatność pojęcia „poetyki remito-

²⁷ S. Janevski: *Devet Kerubinovi vekovi...*, s. 240.

²⁸ E. Šeleva: *Mitot kako intertekst*. „Razgledi” 1995, nr 1—3.

logizacji”, to obejmie ona prócz sfery ideologii także strukturę werbalno-syntaktyczną oraz kompozycyjną (archaizacja cerkiewnosłowiańska i stylizacja na pogański tekst objawiony, mistyfikacja literacka, paratekstowa rama konwencji odnalezionego rękopisu, będącego odbiciem heretyckiej Inności).

Tropy ezoteryczny i alchemiczny prowadzą również do remitologizacji koncepcji spirali postępu, która „gi upatuvu simboličnite značenja kon ideite za kružen kontinuitet, za beskrajno napreduvanje, za postojano preminuvanje od edno vo drugo nivo na postoenje niz evolucija”²⁹. Elementy biologizmu, przeniesione na poziom wartości dobra i zła, cierpienia i przemocy, służą celom terapeutycznym w obliczu „ironii nierzeczywistości”, wychodzącej poza ramy czasowe średniowiecznego paradygmatu. Broniąc się przed czystym mistycyzmem, w postaci wyjściowej owa terapia kosmicznej równowagi opiera się na argumentach z nauk przyrodniczych (dygresje botaniczne, zoologiczne — szamański zodiak Doroteja, zabiegi domorosłych alchemików i wiele innych przykładów, również z odleglejszych tekstów — *Odisej* w zbiorze opowiadań *Kovčeg*), by następnie przejść w sferę doświadczenia manichejskiego bogomilizmu i przez interpretacje numerologiczne (symbole trójki jako jednostki stwórczej, dziewiątki jako ruchu energii itp., także w kompozycji tekstu) dotrzeć do rozstrzygnięć antyutopijnych, futurologicznych czy postkatastroficznych. Hiperboliczne obrazy rytualnego transu jednostek zwiastują nadejście nowego człowieka, który jest mitem uniwersalnym i rozciąga się na pojęcia nowego czasu, Bożego Królestwa oraz doskonałych form duchowych. W wyłaniającym się z kolejnych powieści historiozoficznym wektorze dobitnie uwidacznia się motyw zmierzchu czasu świętego, poprzedzającego nadejście epoki czynu.

Jeżeli jej wyraźniejsze uzewnętrznienie dostrzeżemy dopiero w rzeczywistości wykuwania mitów kolektywnych (*Tvrđoglavi* jako rozrachunek ze średniowiecznym etosem metafizycznego poddaństwa, utwór w zasadzie zmierzający już do ideologii innych czasów, choć pełen archaicznych wątków), to w połowie drogi do postawy aktywnych uczestników historii tkwią bohaterowie powieści *Čudotvorci*. Przemieniając się ze składników tłumy w jednostki kierujące wykorzystaniem patriarchalnej tradycji w walce przeciwko wrogowi żywiołowi kulturowemu, nadają osiemnastowiecznej scenerii moc wszechświatowej widowni aktów prometejskich. Prozą pisaną na znaną już modłę podania-kroniki Janevski maluje następny dziejowy fresk, na którym tym razem kategorię cudu chrześcijańskiego sublimuje w postaci cudu historycznego (warto rzecz porównać z apoteozą czynu niemożliwego w narodowym poemacie czarnogórskim Njegoša — literatury południowosłowiańskiego prawosławia w ogóle uczyniły z potęgi islamskiej symbol makrokosmicznego

²⁹ V. Uroševik: *Zagadočniet pat na zlatoto. Mitskata oska na svetot*. Skopje 1993, s. 77.

panowania). Dziewięć głównych postaci jest głosicielami swoich odrębnych genealogicznych „ewangelii” aż do momentu śmierci, która nieodłącznie zamyka cykl dziejów rozumianych jako „ona što ne se slučilo a soopšteno e kako da se slučilo”³⁰.

Ciężar wielowiekowych klęsk metaforycznego Kukulina odbija się w terażniejszości (opowiadania *Omarnini*), a w odważnej perspektywie ostatniej powieści o tej tematyce zatytułowanej *Rulet so sedum brojki* powędruje do hipertekstu czasu wiecznego. Zmartwychwstanie w roku 2096 bohaterów znanych z wcześniejszych dzieł — ale także Marco Polo, Rembrandta, Katarzyny Wielkiej i innych kardynalnych w historii świata postaci — odbywa się w zderzeniu atmosfery fikcji naukowej z wymiarem mitu o Kainie i Ablu. Utożsamienie nowego średniowiecza z nowym barbarzyństwem staje się jedyną diagnozą rozpadu kategorii moralnych (antyutopia technologiczna), kresu opowieści (czytaj: modernistycznej metanarracji) i zamknięciem cyklu diachronii³¹. W ten sposób zaprojektowane, uosabia dzieło Janevskiego dwa ważne dyskursy kulturowe: model myślenia o tradycji w kontekście więzi pokoleń doprowadzonych przez okrucieństwo losu i sytuacje skrajne do religijnego sekciarstwa i bezkompromisowości „małej polityki”, a także refleksję nad związkiem owego przekleństwa *fatum* z obszarem określonym geograficznie i etnicznie. Ideologia metafizycznej walki konkretyzuje się tu w uogólnieniu strachu przed podstępym bliźnim do poziomu zachowań kulturowych, co wraz ze średniowiecznym rozumieniem winy wiernie oddaje aurę dualizmu epoki „permanentnych nawróceń” i, wzbogacając się w niespotykaną inwencję narracyjną oraz barokową ekspresję, na przemian falsyfikuje historię ziemską, a ukierunkowanie niebieskiej poddaje w nieprawomysłną wątpliwość³².

Zgoła odmiennym, bardziej zdyscyplinowanym i klarownym sposobem wykorzystania najdawniejszej tradycji posługuje się Zoran Kovačevski, którego nowelistyka — zwłaszcza zbiór *Aristotel od Resen* (1984) — przewyżcza model paraboli czasu absolutnego na rzecz uznania trwałości powtarzalnych motywów oraz psychologicznych symboli. Ujmowana często w kategoriach ogólnojugosłowiańskiej „jeans-prozy” (typ narracji i kreacji świata przedstawionego wzorcowo wykształcony w Macedonii w takich utworach, jak *Kratkata prolet na Mono Samonikov* Soleva, *Vkusot na praskite* Uroševicia

³⁰ S. Janevski: *Čudotvorci*. Skopje 1989, s. 82.

³¹ Por. N. Petkovska: *Utopizmot vo romanite na Slavko Janevski*. W: *Utopia w językach, literaturach i kulturach Słowian*. T. 2. Red. B. Czapiak-Lityńska. Katowice 1997, s. 105—115, a także *Wizje końca świata w literaturze: materiały z konferencji „Obrazy końca świata w literaturze”*, Szczecin — 23—25 kwietnia 1990. Red. M. Lalak. Szczecin 1992.

³² Z licznych opracowań por. zwłaszcza R. Ivanovik': *Balkanska golgota*. Skopje 1989; Z. Kramarik': *Romanite na Slavko Janevski*. Skopje 1987; M. Drugovac: *Kniga za Janevski*. Skopje 1971.

czy *Duva* Pavlovskiego³³), twórczość Kovačevskiego czerpie z historycznej genealogii kultury schemat opozycyjności (trwałość wieczności — chwilowość, rzeczywistość — fantastyka, mityczna wielkość — banał codzienności), by zastosować go w metaforze wyobcowania tytułowych bohaterów (car Samuel, ale także Aleksander i Arystoteles) lub rozszerzyć kontekst wydarzenia z codzienności. W daleko posuniętej współczesnej adaptacji kod „młodej prozy” sporadycznie podlega intelektualizacji, nigdy jednak archaizacji. Rodzaj egzystencjalnego komentarza, jakim narrator opatruje niespodziewane rozstrzygnięcie losu (*Poslednata bitka na Samoil*), czy groteskowe podkreślenie obrazu świata jako iluzji (*Aleksandar i vaznata*) zmierzają do urealnienia dramatu człowieka, jego udostępnienia obserwatorowi niedoświadczonemu. Zważywszy, że całość uzupełnia struktura sytuacji absurdałnej (Arystotelesowskie pouczenia w ustach małomiasteczkowego myśliciela w tytułowym opowiadaniu zbioru), trudno nie przyjmować tych raczej realistycznych utworów w wymiarze popularnego manifestu egzystencjalizmu, w którym ponadczasowym ideom i postaciom przypadają role *decorum*. Patetyczna impresja Samuela (stematyzowana w konwencjonalnej personifikacji jego serca: „Vo mene e seta istorija i bogatstvo na tvoeto carstvo. I po tebe jas k’e prodolžam da čukam [...]”³⁴) jest typowa dla prozy o mało odkrywczej konstrukcji ideowo-formalnej, co najwyżej zwracającej uwagę korespondencją realistycznego detalu i magicznego wydarzenia, gdzie „procesot na konkretizacija i volšebnosta ne se nad primarnite funkcii na porakata, koja so raspletot sugerira prozaičnost, taka što igrata / osvojuvanjeto se ogleduva vo raspag’anjeto na vrednostite”³⁵.

Znany z pedantycznych analiz tkanki społecznej i opisu moralnych oraz psychicznych deformacji jednostek Vladimir Kostov wpisuje się w tok średnio-wiecznych repetycji jedną tylko książką, zrywającą częściowo z eseistycznym krytycyzmem i utopijnym moralizowaniem. W powieści *Crkvičeto Četirieset mačenici vo Bitola* (1984) prezentuje aksjologię lokalną zbliżoną do uniwersalizacji prowincji u Janevskiego, chociaż bardziej tendencyjna konwencja i środki ekspresji spoza pola eksperymentu kwalifikują dzieło do klasycznego „regionalnego *déjà-vu*”. Prześladowania chrześcijan w Małej Azji w IV wieku są na osi czasu powieściowego najdawniejszą reminiscencją, wynikającą z zainteresowania symbolem trwałości *sacrum* — cerkiewką pod wezwaniem kapadockich Czterdziestu Męczenników, wymurowaną wedle legendy w ciągu jednej nocy przez słowiańskiego budowniczego Momira. Istotę miejscowego kultu, sprowadzającą się do warstwowego przyrostu wariantów opowieści, ludowych podań i aktualnych interpretacji, Kostov relacjonuje w kostiumie

³³ Por. M. Drugovac: *Istorija...*, s. 623.

³⁴ Z. Kovačevski: *Aristotel od Resen*. Skopje 1984, s. 45.

³⁵ H. Georgievski: *Poetikata na makedonskiot raskaz*. Skopje 1985, s. 211.

losów współczesnych postaci (ze szczególnie intrygującą — nie rozstającym się z ikoną męczenników nauczycielem Janakijem) i zdarzeń ze zbiorowego życia mieszkańców miasteczka w Pelagonii. Wykorzystanie konkretnego historycznego, na przykład w toposach niepewnego losu i obcego władcy, prowadzi do uniezwyklenia świata dzisiejszego, prowadzącego ceremonialny dialog z przeszłością, a jednocześnie skazanego na zamknięcie w kulturowej nieświadomości cywilizowanego plebejusza.

Poza artystyczną modalność tego typu, utrzymaną w duchu tradycyjnej referencjalności znaków motywu i narracji, wykraczają teksty wzbogacone o konceptualistyczne doświadczenie literatury zdekonstruowanej. Jej różnorodne oblicza odbijają — zgodnie z zasadą kontestacji wielkiej formy — znaczenia cząstkowe, przenikające także z monokultury chrześcijańskiego średniowiecza i dziedzictwa antyku na teren metasztuki, jakkolwiek by tego terminu nie przeceniać. Kontrapunkt pisarski i dekompozycja tekstu nie pozwalają na ogół postawangardowym autorom poświęcić dłuższej uwagi jakościom postrzeganym jako „chorobliwe” fundamentalne i tym samym skupić się na programowej aktualizacji tradycji.

Spotyka się jednak utwory prozatorskie nie ginące w kalejdoskopie kombinatorycznych i manierystycznych gier z konwencjami, a zarazem na wskroś nowoczesne w formie i przesłaniu. Za takie należy uznać powieść *Aleksandar i smrt* Aleksandra Mickovicia (1992), jak również, z pewnymi zastrzeżeniami, dzieło Danila Kocевского *Odisiej* (1992)³⁶. Znamienne dla debiutantów ostatniego dwudziestolecia zrywanie ze zmitologizowanym dziedzictwem starosłowiańskim (jako *signum* niekochanego „neoklasycyzmu”) na korzyść błyskotliwych asocjacji z bardziej „policentrycznym” antykiem³⁷ u Mickovicia przybiera kształt postmetafizycznej egzegezy mitu. Dzieje śmierci Aleksandra Macedońskiego, jego pogrzebu i mumifikacji zrelacjonowane na kilku planach psychologicznych rysują obraz „bohatera intertekstualnego”, znanego z ogromnej liczby przekazów biograficznych i beletrystycznych³⁸, ale i zmagającego się z ciężarem własnego autorytetu. Hermeneutyczna analiza powieści — z lekkim odcieniem nadinterpretacji — przeprowadzona przez macedońską znawczynię piśmiennictwa postmodernistycz-

³⁶ Powieść uznawana jest za „post-Odyseję” i przy zachowanym dokumentaryzmie (np. autentyczne imiona z dokumentów mykeńskich) wypełnia pozostawione przez Homera niedopowiedzenia (klęska bohatera rewiduje kanoniczne rozwiązanie akcji).

³⁷ Nie jest to jednak regułą — u Venka Andonovskiego (*Freski i groteski* — 1993) występują Kliment, Angelarij i inne rzeczywiste postacie średniowieczne, przemieszane i skonfrontowane w „apokryficznych” wydarzeniach.

³⁸ Por. B. Ristovski: *Aleksandar Makedonski vo istoriskata svest na makedonskite pisатели*. In: *XII naučna diskusija (Ohrid, 12–15 avgust 1985). Seminar za makedonski jazik, literatura i kultura*. Skopje 1986, s. 131–153.

nego³⁹ wykazuje, że historyczna postać jest budowana na podstawie kategorii inności, niepewności ontologicznej i polimorficzności. Właściwy narrator — Arhidej, sługa Aleksandra i wychowanek Arystotelesa — pod każdym względem stanowi antynomiczne *negativum* mocy władcy: boskości ojca imperium przeciwstawia własną, zdecentralizowaną „tożsamość komplementarną” (termin ten E. Šeleva zaczerpnęła z serbskiej krytyki literackiej), odrzucając „normatywną indywidualność” ery systemu i przyjmując symboliczne cechy osobowości ponowoczesnej. U kresu utopijnej opowieści, który zbiega się z fizyczną śmiercią władcy i metaforyczną śmiercią narratora, retrospekcje z życia stratega nabierają właściwości ironicznych, by uaktualnić się w wybitnie polifonicznej opowieści rzeczywistej (rozmowach dworzan, trzech żon zmarłego itp.). Wyrażnym adresatem literackiego posłania jest Arystoteles, któremu zawdzięcza Arhidej przywiązanie do dyskursywności misji dziejowej i monocentrycznej podmiotowości, znamionujących historię i naturę. Zgodnie z tezą interpretacji gatunkowo-retoryczna dialogowość tekstu ma, obok utrwalenia specyfiki owego *genre* (epistolarna powieść historyczna, dziennik-kronika o komunikatywnej stylistyce), określić wielopłaszczyznowy status tytułowej śmierci — klęski idei harmonii świata, ujawnienia inności na forum historii i oblicza narratora. Rozbicie mitu jedności, obrazowane w ornamentacyjnym opisie mumifikacji Aleksandra (i utożsamiane z dwoistością aktu przeistoczenia: rytualnym zabójstwem władcy i należącym do kultury karnawału przywracaniem go do życia), godzi w integrujący sens wieczności bez psychologicznych różnic układów odniesienia. „Tekst niemożliwy” i metaświadomość są kreowane przez Arhideja przez demitologizację wydarzeń z przeszłości i przymiotów zmarłego, który w jego oczach staje się czystą figurą semantyczną pozbawioną sprawczej mocy⁴⁰. O przeżywaniu przez Arhideja nadejściu epoki polimorficzności i wielokulturowości w sposób niedwuznaczny świadczy ironiczna intonacja babilońskiego poligloty Alkaleza, „antybohatera różnicy”, dla którego cała sprawa sakralizacji tradycji jest kwestią konwencji między rządzącym, dworem i czytelnikiem. W związku z tym śmierć Aleksandra można umieszczać zarówno w topice opowieści uniwersalnej typu *Śmierci Wergilego* Hermanna Brocha (uczynił tak Petar Boškovski), jak i w tkance ponownego komponowania postmodernistycznego *reécriture*⁴¹.

Słowo prozatorskie, z natury swej ustabilizowane na fundamencie narracji, przenosi więc w wieloraki sposób ciężar znaczeń początkowych w chronologii

³⁹ E. Šeleva: *Opsednat so tug'a duša*. „Razgledi” 1993, nr 7—8, s. 525—535.

⁴⁰ Epizody te poddaje narrator selekcji za pomocą analepsy — odmiany opisu retrospektywnego (Šeleva stosuje terminologię G. Genette’a z *Discours du récit*. Paris 1972).

⁴¹ Por. A. Prokopiev: *Kako Aleksandar ne ja izmami smrtta*. „Sovremenost” 1995, nr 1—2, s. 70—76 oraz K. K’ulavkova: *Intertekstualnata poika na romanot „Aleksandar i smrtta”*. „Kulturen život” 1992, nr 3, s. 21—25.

rozwoju wyobraźni artystyczno-filozoficznej. Od ideologizacji mitu i nadania mu funkcji perswazyjnej, przez zabiegi kierujące je ku historiozofii, psychologii i hermetycznej wiedzy totalnej, podąża tropem bezkształtnej metafikcji. Przedstawione przykłady są zaledwie wyborem wariacji na temat średnio-wiecznych i starożytnych idei oraz form przekazu — równie dobrze rozmaistość operowania tym konkretem można by wykazać na kanwie dzieł takich, jak dydaktyczny fresk „pogański” Vidoe Podgorca *Perunovite potomci*, archaiczno-współczesna paralela o młodzieńczej inicjacji *Ljubovta na Samuil* Trajče Krsteskiego czy nasycona cytatai i asocjacjami *Tajna istorija* Dimitrie Duracovskiego. Szczególnie w opowiadaniach postmodernistów, wykorzystujących czynniki groteskowej fantastyki, obserwuje się gwałtowną erupcję kodów kulturowych i literackich — tu warto wskazać jedynie na dwa wyszczególnione przez Savę Cvetanovskiego w nowelistyce lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych nurty — fantastyki w duchu gotycko-preromantycznym (Krste Čačanski, Mitko Madžunkov, wspomniany Duracovski) oraz dawnej słowiańskiej z elementami folkloru (Vase Mančev, Dragi Mihajlovski i Eftim Takovski)⁴².

Dla artykulacji poetyckiej charakterystyczne jest natomiast fazowe (nawracające) wykorzystywanie pierwiastków cywilizacyjnej i artystycznej dawności, co wiąże się z częstszymi aspiracjami grupowo-programowymi i koniunkturalnymi w kolejnych okresach rozwojowych liryki. Werbalizacja emocji odwołuje się do przedoświeceniowych wartości kulturowo-literackich głównie w odintelktualizowanych kliszach „obrony pogaństwa” bądź, przeciwnie, w wyidealizowanych obrazach elementów cywilizacji cerkiewnosłowiańskiej. Świat heretycki i barbarzyński nie zostaje historycznie zdystansowany, a triumf prometejskiej Slavii nieruchomieje w stereotypizacji komunikatu⁴³. Tendencje neoklasycystyczne — czy to w utopii archaicznej estetyki słowa, czy w koncepcji „uniwersalnego prądu poezji” — ożywiają przede wszystkim walory najwcześniejszych epok dziejowych, co wyjaśnia nie tylko samoistość „obrazów dawności”, ale i nieporównywalny na przykład z barokową świadomością polskiego neoklasycyzmu klimat filozoficzny⁴⁴. Statystycznie ukierunkowanie zainteresowań przedstawia się nieco inaczej niż w prozie, obejmując w pierwszym rzędzie rozmaite odcienie neobarbaryzmu (zaznaczone często folklorystyczną nutą, ale też widoczną historyczną sprawozdawczością), następnie mniej więcej jednakowo frekwencywny śród-

⁴² Por. przypis 26 na s. 25.

⁴³ Problem ten pojawił się również w odniesieniu do naszej literatury. — Por. T. Linkner: *Mitologia słowiańska w literaturze Młodej Polski*. Gdańsk 1991 oraz J. Kijas: *Przedhistoryczna przeszłość Polski w utworach naszej literatury*. Kraków 1966.

⁴⁴ Piszę o tym w aspekcie porównawczym: *Polskiot i makedonskiot „neoklasycizam” kako poetska paradigma na kulturata*. In: *Folia Philologica Macedono-Polonica*. T. 4. Red. K. Solecka, Lj. Spasov. Skopje 1996, s. 174—183.

ziemnomorski antyk (słabo obecny w gatunkach narracyjnych) i sferę kultu głosicieli słowiańskiego *logosu* w wiekach IX—XIV⁴⁵. W ostatnim przypadku starocerkiewna archaizacja językowa pozostaje nieomal jedynym zabiegiem formalnym aktualizującym poetykę ery rękopiśmiennej w wierszu współczesnym.

Poszukiwania wyższej konieczności, uzasadniającej fatalne dla narodowego samostanowienia zjawisko „migrującej tożsamości” Macedończyków, rozpoczynają się jednak na poziomie mitu antycznego, będącego pierwszym pośrednikiem w otwarciu młodej wspólnoty literackiej na tropy śródziemnomorskiego imperium humanistycznego⁴⁶. W szerszym zakresie nie mogła owego dialogu zrekonstruować ani poezja ludowa, ani kultura ascezy i pokory nowotestamentowej, dziewiętnastowiecznych hellenofilów zaś obciążały często pozaliterackie konotacje tej tradycji. W warunkach legitymizacji kultury macedońskiej jako odrębnej całości grecka mitologia utraciła znaczenie etniczne na korzyść etycznego, co oznaczało zadomowienie w rodzinie cywilizowanych literatur i sztuk, komentujących przez stulecia antropologię oraz teogonię Homera i Hezjoda, moralny dyskurs wielkich tragicznych i poetykę odziedziczonych po starożytności gatunków lirycznych. Jeżeli szyfr poetycki posługujący się takim przekazem w opisie dramatu jednostki współczesnej wymaga znajomości struktury fabularnej mitu, to nie wprowadza podobnej konieczności topos Południa, będący w liryce bardziej zmysłowym odbiciem idei Morza Śródziemnego jako kolebki uniwersalnego piękna (kult słońca, pejzażu, zabytków — umiejscowiony na przykład w polskiej kulturze literackiej gdzieś między fascynacjami renesansu i romantyzmu, w micie Italii⁴⁷). Diachroniczna ciągłość testamentu odbijana w aktualizacjach podań archaicznych musi jednak w przypadku kontaktu z panoptikum klasycznej Grecji ocierać się o zabiegi intertekstualne, gdy tymczasem w bliskości z toposem Południa następuje czysto emocjonalne utożsamienie poety z przestrzenią

⁴⁵ Także i to zagadnienie trafiło do opracowań polonistycznych. — Por. J. Maślanka: *Tradycje metodiańskie w polskiej literaturze romantycznej*. „Chrześcijanin w Świecie”. Zeszyty ODiSS 1985, nr 146, s. 29—40 oraz *Tradycje Cyryla i Metodego w językach i literaturach słowiańskich*. Red. A. Bartoszewicz, R. Pawłowa. Warszawa 1988.

⁴⁶ „Prodolženiot »sreden vek« vo makedonskata kniževnost pretstavuva izvesno prodolžuvanje ili odraz na starite grčko-rimski, vizantisko-ortodoksni kniževni, estetski i religiozni, konečno i civilizacijski standardi.” — K. K’ulavkova: *Kontinuitet na makedonskata kniževna istorija — nekoj kniževno-istoriski i teorisko-metodološki soočuvanja*. Kopnež po sistem. Skopje 1992, s. 367. Por. także B. Koneski: *Makedonskata poezija vo mediteranskata sfera. Za literaturata i kulturata*. Skopje 1981, s. 198—202; L. Starova: *Mediteranskata obnova na literaturata. Dobližuvanja*. Skopje 1976, s. 94—105; Lj. Basotova: *Prevodi od antičkata klasična literatura na makedonski jazik*. „Kulturen život” 1994, nr 1, s. 10—13.

⁴⁷ Por. prace o podobnych związkach z epoką współczesną: S. Stabryła: *Hellada i Roma w Polsce Ludowej: recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945—1975*. Kraków 1983 oraz W. Stańczak: *Antyk we współczesnej poezji polskiej (1956—1980)*. Wrocław 1986.

naturalnego środowiska. Inaczej wszak postrzega się w świadomości macedońskiej „Południe egzotyczne” (związane z niesłowiańskimi tradycjami — ojczyzny *Biblij*, islamu i inne kręgi kulturowe zachodniej Azji, obecne od dawna w postaci wybitnego składnika orientального w kulturze obszaru Bizancjum), inaczej „Południe klimatyczno-obyczajowe” (w opozycji na przykład do reszty Słowiańszczyzny, bogatych krajów północno-zachodniej Europy czy nawet geografii byłej Jugosławii; także w odniesieniu do temperamentu zachowań kulturowych lub „swojskości” — por. pierwowzór: *Taga za jug*), inaczej „Południe śródziemnomorskiej historii”, inaczej wreszcie „Południe prowincjonalne” (jako zaścianek rustykalny).

W jednym i drugim przypadku (antyku i Południa) mamy do czynienia z projekcją poetycką podstawowych zasad strukturalnych mitycznej świadomości, odnoszącej się do wyobrażeń rzeczywistości i nadrzeczywistości w dwugłosie analogii i antytezy. Idea antyczna czy szerzej — śródziemnomorska wyraża się jednak nie tylko za pośrednictwem siły mitów. Charakterystyczne są dla niej swoista „metanarracja wielości”, wyrastająca z historycznego doświadczenia polifonii kulturalnej (spadek po dziele zjednoczenia cywilizacyjnego pod egidą młodych instytucji chrześcijańskich w grodzie Konstantyna), oraz inspiracja helleniską idealistyczną harmonią jako tarczą skierowaną przeciw sceptycznej osmańskiej ideologii panowania totalnego. Apoteoza słowiańskiego średniowiecza wyrasta bezpośrednio z tej tolerancyjnej postawy wobec nie skonsumowanej idei wielości. Spuścizna po imperiach antycznych, częste metaforyczne powroty do Bizancjum, dialog z filozofią spotkania kultur oraz powracający mit Południa — na trwałe zadecydowały o specyfice korespondencji z uniwersalnymi wartościami subkontynentu. Wbrew tak obiektywnie doskonałym warunkom transmisji, mity, toposy, idee i obrazy z szeroko pojętej strefy śródziemnomorskiej nie mają w poezji powojennej rangi pierwszoplanowej. Wynika to z ogromu zobowiązań lokalnych — które literatura zmuszona była podejmować do końca lat pięćdziesiątych — z siły autochtonicznego folkloru i z atrakcyjności po kilku dekadach odkrywanych zasobów awangard artystycznych Północy. Ostatnie lata przynoszą jednak coraz większe nasycenie tekstów przejściowo nie docenianymi elementami i wcale nie musi być ono związane z poetyką neoklasycystyczną. Często — co udowadnia Katica K'ulavkova — napotykałyśmy manierystyczny model retoryki lirycznej, hermetyczny lub dysharmonijny w stosunku do rzeczywistości⁴⁸. W operowaniu omawia-

⁴⁸ „Ako vo edna slobodna interpretacija manirističniet model go sfatime i kako postojana obnova na antičkite azijanski, istočnjački ili aleksandriski načela na dijalogot megu strogo evropskoto i klasično so tuĝoto, dalečnoto, levantinsko, vizantisko, orientalno, egipetsko, južnjačko itn., itn., — togaš sekoj nov tip manirizam k'e bide pobuna protiv modelite na čista poetska, kulturna i civilizacijska pripadnost na idealnata i tipična Evropa od latinsko, zapadno-evropsko (okcidentalno) obličje.” — K. K'ulavkova: *Vertikalata na makedonskata poezija*. „Spektar” 1991, nr 18, s. 144.

nym materiałem tematycznym można wyszczególnić trzy podstawowe zasady kreacji poetyckiej: adaptację, transpozycję i literacką mitologizację. Stanowią one jednocześnie kolejne fazy indywidualizacji wyrazu artystycznego, odchodzenia od repetycji znaczeniowych w stronę konstruktywizmu. Spróbujmy opisać je na wybranych przykładach, nie wprowadzając jeszcze na tym etapie refleksji kontekstu starosłowiańskiego.

Od adaptacji do mitologizacji literackiej rozciąga się ogromny obszar autorskich poetyk, w różnym stopniu związany z zakresem innowacji semantyczno-stylistycznych. Dlatego warto tu wspomnieć nie tylko o głęboko umotywowanym systemie Bogomila G'uzela czy eksperymencie Vladimira Šopova⁴⁹, ale i o doświadczeniach Svetlany Hristovej-Jocik', Ante Popovskiego, Georgi Staleva, a także o funkcjonalnych elementach śródziemnomorskiego paradygmatu w poezji Slavka Janevskiego, Blaže Koneskiego, Mateji Matevskiego, Srbo Ivanovskiego, Liljany Dirjan, Sande Stojčevskiego, Gane Todorovskiego, Jovana Koteskiego, Petara Boškovskiego, Miho Atanasovskiego i wielu innych — również najmłodszych twórców. Z adaptacją spotykamy się zwykle w tekstach wykorzystujących „pramotywy” we frazeologicznych konstrukcjach porównawczych względem współczesności, utrwalających wrażenia z miejsc historycznych (wielokrotnie za pośrednictwem motywu podróży) lub niewyraźnie nawiązujących do zjawisk kulturowego pokrewieństwa. W sonecie Koneskiego *Troja*⁵⁰ postać Priama jest jedynie odległym duchem blakającym się wśród ruin, metaforyczne *Plemeto Sizifovo*⁵¹ w adaptacji Matevskiego podejmuje wysiłek wędrówki w kierunku niezgodnym z prawem dialektyki mitologicznej — z góry (jego wcześniejsze *Vrak'anje od Troja* urzeczywistnia wszelako tradycyjny model adaptacji), obraz Olimpu u Pando Kolevskiego uległ redukcji do artefaktu patriotycznego wzbogaconego w mit Południa (*Stoejk'i na Olimp*)⁵². Podobne motywy w transpozycji i mitologizacji literackiej będą już uzyskiwały cechy drapieżności — jak symboliczna Troja codzienności (*Elena Trojanska*) czy ironiczna konfrontacja z czasem (*Olimpisko pladne so ostatoci*) u Dirjan⁵³. W *Elenie*⁵⁴ Stojčevskiego obraz bohaterki uniwersalizuje się w granicznej sytuacji zagrożenia. Idealizowana miłość Parysa i Heleny może się odbijać tylko w częściowej konstrukcji porównania do alegorycznej rośliny spokoju, śmierci, wieczności i Południa (*Kiparis* Todorovskiego), a na granicy adaptacji i transpozycji znajduje się

⁴⁹ Historia kultury pasjonuje jednego z niewielu przedstawicieli poezji konkretnej, czego dowodzi również jego tomik *Alchemia (andor. blago)* z roku 1986 — pełen symboli okultystycznych, sugerowanej magii liter, graficznych innowacji.

⁵⁰ Tomik *Češmite* (1984).

⁵¹ Tomik *Lipa* (1980).

⁵² Tomik *More zgrčeno vo dožd* (1984).

⁵³ Oba przykłady z tomiku *Pelin pole* (1989).

⁵⁴ Tomik *Glamja* (1989).

na przykład *Sizif* Koteskiego — opisany klasycznie, ale w poinczie obdarzony przez poetę słonecznymi skrzydłami. W refleksyjnych wierszach Popovskiego typu *Šetajk'i po bregot na Egejskoto more* czy *Solun. Pokraj Beaz-Kule*⁵⁵ motywy — konotacje nazw geograficznych umiejscowione są na dwóch czytelnych poziomach: dostojęstwa przeszłości oraz dramaturgii współczesności. Z kolei z postaci Enkidu w adaptacji Mihaila Rendžova emanuje doskonały spokój bezczasowości, czemu sprzyja przemyślana, archaiczna stylizacja na tekst sumeryjskiego *Gilgamesza*, zabytku pierwotnego, ale i peryferyjnego wobec całej śródziemnomorskiej kultury literackiej. Wyrazem uniwersalności nadal pozostaje niezmienny topos, podobnie jak w teologii ikony nieruchomy wizerunek symbolizuje wieczność. W toku dalszych prefiguracji będzie on jednak ulegał erozji⁵⁶.

Silniejsze związki intertekstualne oraz wyraźniejsze przekraczanie bariery „sztuka—życie” cechują motywy oraz mity transponowane, znajdujące się w znaczeniowym polu dobitnej aktualizacji i modernizacji. Wzmocnieniu mogą ulec zarówno dyskursywność (w sensie stężenia języka filozoficznego), jak i ładunek liryczno-obrazowy pierwowzoru. Najlepiej widoczne jest to w dziełach przykładów z polifonicznych wierszy G'uzela, naruszających autonomię poezji rozbudowanymi kontekstami, „dialogiem idei”. Nawiązania nie są okazjonalne, lecz stanowią część spójnego systemu. Zmiana tożsamości struktur mitycznych ma symbolizować powszechną odpowiedniość w myśleniu humanistycznym, a prócz tego prowadzi do parafrazy na płaszczyźnie dyskursu poetyckiego. Odwołaniom w sferze tematycznej towarzyszą odbicia w otoczeniu struktury tekstu (funkcja słowa, wartości poznawcze, narracyjne, czas i przestrzeń). Alegoryczny człowiek współczesny pojawia się więc jako nowy Odyseusz w fatalnym, bałkańskim cierpieniu — kapłan ognia i Słońca (*Odisej vo pekolot*). Motyw Południa — wyznacznik mitu kolektywnego — koncentruje się w przestrzeni konfliktu, krainie chaosu i niepewności, o której Vlada Uroševik' pisze: „[...] toa e podnebjje, strasno i južnjačko, polno so sonca i bikovi, vo koe strelkata na kompasot se dviži meg'u Mediteran i Balkan, meg'u sonceto sfateno kako sovršenstvo i sonceto sfateno kako fatum.”⁵⁷ Stworzeniom ze wschodniej skarbnicy zoologicznej (Apis, Hathor) G'uzel przeciwstawia Minotaura Europy, co kojarzy w sposób odległy z motywami

⁵⁵ Trzy ostatnie przykłady zaczerpnięte z dostępnych antologii poezji macedońskiej.

⁵⁶ Ostatecznym tego rezultatem jest „rzeczywistość z zamierzenia hybrydalna, niespójna, anachronistyczna, implikująca swoisty efekt obcości. Nie ma też czegoś takiego, jak neutralna »renarracja« mitu.” Jego wersja kanoniczna wzbogaca się w zestereotypizowaną w wiedzy kulturowej (tworzoną przez teksty drugorzędne, popularne kompendia, wzorce ikonograficzne, recepcję szkolną itp.). — J. Abramowska: *Serie tematyczne*. W: *Między tekstami: intertekstualność jako problem poetycki historycznej — studia*. Red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki. Warszawa 1991, s. 51, 53.

⁵⁷ V. Uroševik': *Temnoto pijanstvo na krvta*. „Razgledi” 1962, nr 10, s. 975—976.

apokaliptycznymi i antyeuropejską frazeologią macedońskich działaczy narodowyzwoleńczych (*Poema za maglata*)⁵⁸. Dosłownie traktuje naturę *logosu* w „neognostyckich” wykładniach greckich oraz staro-cerkiewno-słowiańskich liter (*Živ alfabet*⁵⁹, *Samoglasnici*⁶⁰). Jeszcze inaczej transponuje mit matriarchalny — posługując się metatezą wcześniejszego obrazu w złotym jabłku Parysa i powołując na związaną z nią teoretyczną tezę Roberta Gravesa⁶¹. O ile tu — i w komentarzach do motywów biblijnych — można jeszcze mówić o transpozycji „ponadczasowej” czy „uniwersalnej”, o tyle w przypadku demitologizacji przekazu wyjściowego teraźniejszość (jako cywilizacja technologiczna) likwiduje dużą część znaczeń magicznych (Edip post-totalitaren, Prometeusz, Penelopa, Cyklop, Nike, Nowy Adam, Homer, Wergiliusz itp. stają się wyobcowanymi bohaterami współczesnymi, których twórca poszukiwał jeszcze w manifeście *Epskoto na glasanje*). Z ulubionego przez dzisiejszą lirykę toposu prometejskiego pozostają zarysy postawy etycznej (na przykład Ante Popovski w minipoemacie *Svadba na Prometej*⁶² konstruuje ją w postaci „spowiedzi bohatera”), motyw Itaki uwspółcześnia się w wędrówce przez przestrzeń kultury o zmiennym wektorze („słowiańsko-bizantyjsko-prawosławno-orientalno-zachodniej”); wczesne wiersze G’uzela stylizowane na „rytuał pogańskiej ofiary” wyzwalały silny ładunek synkretyzmu religijnego — późniejsze, zwrócone ku tradycji kultury sprzężonej z naturą, osiągają podobny cel: zamknięcie cyklu czasu w idei śródziemnomorskiej mozaiki cywilizacyjnej. Argument klasycystyczny jest jednak równoważony transawangardowym odrzuceniem genezy kulturowej, co ma implikacje już w świadomości postmodernistycznej i oznacza interpretacyjne wyjście od teraźniejszości.

Mianem transpozycji „historyczno-fabularnej” można by określić innego rodzaju metodę nawiązania dialogu poetyckiego, doskonale widoczną w tomiku Georgi Staleva *Vtoriot Omir* (1989). Dzięki wykorzystaniu postaci Prličeva motywy antyczne odzwierciedlają się tu w podwójnym lustrze: przeżyć wychowanego w kulcie Homera poety dziewiętnastowiecznego i erudycyjnej wyobraźni współczesnego historyka literatury. Pomiędzy transpozycją konkretnych odniesień greckich, łacińskich, indyjskich, żydowskich a intuicyjną mitologizacją poetycką w duchu *New Age* zawieszony jest natomiast zbiorek *Hagada* (1987) Svetlany Hristovej-Jocik’ — ze znamiennymi symbolami numerologicznymi. Przeniesienie ponadczasowych znaczeń moralnych do epickiej przeszłości charakteryzuje opisy spotkania dawnych Słowian z ojczyzną Odyseusza w utworze Miho Atanasovskiego *Pristignuvanje na*

⁵⁸ Tomik *Alhemiska ruža* (1963).

⁵⁹ Tomik *Stvarnosta e sé* (1980).

⁶⁰ Tomik *Alhemiska ruža*.

⁶¹ Wy tłumaczenie wyboru sezonowego kochanka przez Wielką Boginię w *The White Goddess*.

⁶² Tomik *Tajnopis* (1975).

more⁶³, losu samotnej jednostki w egipskiej świątyni (*Tebi Trajana Petrovskiego*) czy psychologicznego wizerunku wybitnej osobowości (*Ptolomej Popovskiego*, *Sokrat i glasnikot* oraz *Stravot na Ciceron Dimitara Baševskiego*). Motyw „miejsca — świadka wydarzeń” może być również traktowany czysto lirycznie, przez co traci moc dynamiczną (*Ginekokastron Ljubena Tašovskiego*), lub zmierzać ku indywidualizacji i zmniejszeniu znaczenia pretekstu tematycznego na korzyść metaforyzacji (*Stobi Srbo Ivanovskiego*⁶⁴, destrukcja antycznego patosu u Vladimira Šopova, folklorystyczno-metafizyczne pejzaże Petara Bošovskiego i wiele innych). Wystarczy dedykacja („Na Sapfo” — *Pesna za devojkata Popovskiego*), by kontekst połączył „bezczasowy” wiersz liryczny z antyczną tradycją słowa poetyckiego — *Antigona*⁶⁵ tego samego autora jest już zderzeniem dwóch literackich parafraz motywu: Sofoklesa i Bertolta Brechta. W przypadku nawiązania do zespołu semiotycznego liry Orfeusza zarysowuje się obfitość rozmaitych możliwości — włącznie z sugestią szerokiej interpretacji opozycji „astralne — chtoniczne”. Orfeusz Matevskiego malowany jest jeszcze stereotypowo, u Janevskiego urzeczywistnia on wielką alienację podmiotu („skamene ti ot Orfej”), gdy tymczasem dla G’uzela istotna będzie jego funkcja w antynomii „natura — kultura”.

Droga od transpozycji do mitologizacji poetyckiej przebiega przez obszar dominacji metafory, sprawiającej, że punktem wyjścia staje się świat wewnętrzny, a nie kontekst historyczno-cywilizacyjny (przykładem równowagi może być *Izraelskata pesna* Miloša Lindry — nietypowa jeszcze dla tego autora). Dalej pójdzie Sande Stojčevski, określając miarę — jak by to ujął Mallarmé — samej istoty napięcia między słowem a obrazem, dając jedynie przybliżoną lokalizację motywu zatrzymanego w chwili obserwacji (Nefretete, Spartakus, Erato uczestniczą w metaforycznych wydarzeniach — podobnie, w artystycznej konwencji Hölderlina, działają podmioty poezji Eftima Kletnikova, aczkolwiek jego obcowanie z motywami śródziemnomorskimi nie ma charakteru bezpośredniego). Bardziej pod tym względem komunikatywne są wypowiedzi Vele Smilevskiego, opierające się w pierwszych jego tomikach na czytelnych symbolach alienacji.

Ruch wyobraźni nie uznaje już żadnej stałej korelacji z przesłaniem niesionym przez przeszłość, archetypiczne obrazy morza u prawie każdego poety — od apollinijskich manifestacji Čedo Jakimovskiego do wizji Vlady Uroševicia, Bogomila G’uzela czy Radovana Pavlovskiego — są przecież także refleksem topografii śródziemnomorskiej (geograficzno-symbolicznego raj u utraconego) i jako takie można je rozpatrywać bez względu na różnorodność

⁶³ Podobne w nastroju impresje zawarte we wszystkich jego tomikach, począwszy od *Očite i izmaglinite* (1955).

⁶⁴ Ostatnie przykłady dostrzeżone w dostępnych antologiach poezji macedońskiej.

⁶⁵ Oba przykłady z tomiku *Pesni* (1988).

konwencji. Interesujące jest wreszcie wykorzystanie materiału kulturowo-cywilizacyjnego w liryce o tematyce egejskiej. Jeszcze bardziej ukazywana relacja rozmywa się w innowacjach postmodernistycznych — w tekstach poetów debiutujących w ciągu ostatnich 10—15 lat, potwierdzając myśl Margaret Rose o strategii podwójnego, pastiszowego kodowania tradycji moderny (paradygmatu systemowości) w celu zdobycia pełnej historycznej świadomości⁶⁶. Obecne tu motywy śródziemnomorsko-antyczne najczęściej poddawane będą transpozycjom i ironicznym mitologizacjom poetyckim, ale ich poszukiwanie oraz komentowanie musi się odbywać z uwzględnieniem zasady metafikcyjności i funkcji w poetyce fragmentu.

Podobnie, z wyzyskaniem wymienionych rodzajów przekształceń, utwierdzają się w strukturze wiersza znaki kanonu symbolicznego dawnej Słowiańszczyzny, przy czym konwencjonalność ujęć jest tu najczęstsza, sytuuje się symetrycznie w stosunku do bardziej awangardowych w formie wystąpień reprezentantów nurtu słowiańsko-pogańskiego. Utwory poetyckie poświęcone Klimentowi zebrała (w liczbie 14) Vera Stojčevska-Antik' w okolicznościowej antologii *Kliment Ohridski 886—1986*⁶⁷, a jej godne uwagi uzupełnienie *O sine tih na misla sina. Makedonskite poeti pred tajnata na freskata* sporządził, wraz z załącznikami — reprodukcjami, Eftim Kletnikov⁶⁸. Szczególnie w pierwszej z tych pozycji jaskrawo widać rozbieżności warsztatowych technik w kreacji kategorii bohatera, będącego jednocześnie ważnym narodowym mitem. Wbrew oczekiwaniom, bynajmniej nie najmocniej jest tu serwowana banalna poezja okolicznościowa, toteż akcenty panegiryczno-publicystyczno-sentymentalne wyróżniają się tym dobitniej (Naume Radičevski konstatuje: „Negovata vozvišena misla / gi osmisluva tajnite na soznaniето / i kako beskrajna svetlost gi otvora / za golemiot svet na slovenskata duša.” — *Glas i utro*; Radmila Trifunovska rozciąga abstrakcyjną frazę: „Klokoti Beloto Ezero i mir i vojna vo dlabočinite / Lipaat dzvezdi padnati za čovekot što e od zlatotkaenje / I sega biduvaš opstojnost vo vremenjata i nepočinite / Manastir dodeka izviši srede srcata da bide traenje.” — *Bdeenje*). Pojawiają się nieuchronnie „duchowe relacje” z podróży na tereny uświęcone pobytem Nauczyciela, poddane lirycznej obróbce w duchu literackiej fenomenologii miejsca. Antycypując wydarzenia późniejsze — rozwój kultury, języka, a nawet państwowości macedońskiej — podkreśla się praktyczny wymiar działalności misjonarskiej, jak w utworze Cane Andreevskiego *Sveti Kliment sadi ovoški*, czy operuje folklorystycznym stereotypem „nieśmiertelnego stróża” (Duško Nanevski — *Manastir ot Sveti Kliment*). Najdalej

⁶⁶ M. Rose: *Postmodernizm: rozważania nad teorią i praktyką innowacji*. W: *Estetyka w świecie*. T. 3. Red. M. Gołaszewska. Kraków 1991, s. 63—72.

⁶⁷ *Kliment Ohridski 886—1986*. Red. V. Stojčevska-Antik'. Skopje 1986.

⁶⁸ E. Kletnikov: *O sine tih na misla sina. Makedonskite poeti pred tajnata na freskata*. Skopje 1981.

posuniętej transpozycji dokonuje się natomiast w lirykach o ambicjach filozoficznych, posługujących się cechami postaci jako pretekstami do metaforycznej gry pojęć. W tej grupie tekstów po jednej stronie mieszczą się refleksyjne zapisy powrotów do kolebki dziejów religijno-etnicznych — intymny pejzaż *Okovano eho* Mile Manevskiego, zauroczenie materialnymi śladami przeszłości (*Imaret* Boška Smak'oskiego), aż do metaforyzacji upływu czasu — Ljupčo Stojmenski i jego *Vo crkvata Sveti Kliment*. Drugie skrzydło zajmują przejawy „dynamicznej kreatywności” — literackie mitologizacje, w których forma językowa i sam podejmowany problem przeczą odtwórczemu traktowaniu średniowiecznego wizerunku. Ze znaczną syntaktyczną powściągliwością, ale i z ekspresjonistycznym obrazowaniem oraz z zastosowaniem metody luźnych skojarzeń traktuje temat Slavko Janevski, pisząc:

Ednoto oko na drugoto
kleпка mu krade

Meg'u sebe zabite se apat.

Ušite ne se viduvaat
da se zgrapčat za uši

Mozokot žedno sebesi se pie.

Glava sum neglava.
Stoglavnik bez glava.
[...]

Kliment

Jego wizję rozumu wyzwalamącego się z ciemności przenosi na synestetyczny poziom języka kosmosu Radovan Pavlovski (*Istorijata na vokalite*). Poczucie ambiwalencji sfer inteligencji i instynktu każe poecie zwrócić się do toposu tragicznych zmagania z historią (motywy głosu, krzyku i nocy), przedstawić sytuację wielkiego przodka z dala od mocy opatrności i umieścić na szczyblu stylistycznym staro-cerkiewno-słowiańskie inkrustacje. Natomiast Risto Jačev, *homo historicus* w sensie bardziej dosłownym, oddali możliwość eksperymentatorskiego strumienia asocjacji, przyjmując pozycję oddanego wyznawcy prawd „monastynu światłości” i podkreślając egzystencjalne oraz kulturowe osamotnienie bohatera:

K'e dojdám iako znam: nema da te najdam
slovo od mojom jazik
ploviš v pepel bez korab meg'u nas
K'e dojdám da te pobaram so tvojom jazik
iako si bez telo

K'e dojdám
Da ti go naslikam krstot
likot na Ristos
do sinata voda na ezeroto k'e dojdám

Na nesrek'niot od Kutmiževica

Z przykładów motywów śródziemnomorskich i eksplikacji estetycznej obrazu Klimenta widać, że najczęściej ich użytkownicy stronią od uwypuklania anonimowości „innego czasu”, uważając ideowe ogniska wiekowego zabiegania o samostanowienie za trwałe duchowy majątek. Historii rozumnej przeciwstawia się jednak nierzadko orgie przeszłości, celowo spychane we współczesną podświadomość, której rudymmentarnym kompleksem jest odpowiedzialność za barbarzyństwo (jeden z kluczowych wątków myśli G’uzela). W liryce nastawionej na idealizację dziejów, utopię retrospektywną, trudno umiejscowić bunt przeciwko następstwu pokoleń i dlatego demitologizacja warstwy *arche* nie jest pasją twórców w rodzaju Ante Popovskiego czy Jovana Pavlovskiego.

Problem więzi z ojczystą ziemią — a i sam motyw ziemi — przewyższający zainteresowanie fenomenem czasu i absolutu, wyciska na mowie poetyckiej piętno epickie, czego żywym przykładem jest właśnie twórczość Ante Popovskiego. Uważany zgodnie za przedstawiciela ambitniejszej liryki o profilu patriotycznym, autoryzuje naiwne przed nim rozwiązania koncepcji Macedonii jako mitu zabarwionego tytanicznymi i prometejskimi wysiłkami jednostek. Równie daleki od rzemieślniczego tradycjonalizmu jak „wczesny” Janevski, uparcie powraca do idei wieczności przez idee wygnania i zakorzenienia, tkwiące u podstaw narodowego *status quo*. Już w młodzieńczych próbach artystycznych — zwłaszcza w drugim tomiku *Vardar* (1958) z nieco obszerniejszymi fragmentami poetyckimi *Makedonija* i *Samuil* — wprowadza zasadę kontrolowanego „racjonalnego patosu”, zdolnego przekazać w sposób oszczędny i syntetyczny, a nawet eliptyczny, wewnętrzne kontrasty cierpienia i euforii. Stąd, mimo braku wyznaczników poetyki monumentalizmu, opisy stanów wielokrotnie w liryce banalizowanych (ból kosmicznego, niepokoju metafizycznego, zadumy nad upływem czasu) oscylują w takiej aranżacji na granicy mało elastycznej konwencji „duchowego raportu”. Począwszy od zbioru *Kamena* (1972), nie odchodząc od metody maksymalizacji napięcia wewnętrznego w wersie i podkreślania dialogowości przedstawionych zjawisk i podmiotów, tworzy formy określane mianem „wierszy-lamentów”, „wierszy-klątów” czy „wierszy-modlitw”. Mity i dzieje przedchrześcijańskie (obecne przecież: *Povelba na Aleksandar Makedonski, Temistokle, Arheologija* itp.) oraz destrukcyjne instynkty słowiańskiego barbarzyńcy zostają w miarę dojrzewania poetyckiego przytłumione, chociaż jako refleksy nie zanikają „paganskite običaj i mitovi, orakulumski poentirani vo lirskiot kontekst [...], bibliski ozvučeni i so nekoj elementi na takanarečenite solarni i ktonički mitovi od antički i ranoslovenski, pa se do južnoslovenski i makedonski mitološki prostori”⁶⁹. Punktem wyjścia coraz częściej stają się wyprowadzone z estetyki sakralnej i symboliki miłosierdzia obrazy „klasztorne”,

⁶⁹ M. Drugovac: *Povoeni makedonski pisateli*. T. 2. Skopje 1976, s. 140.

„zakonne” i „psalmiczne”⁷⁰, uzupełniające byty tradycyjnie obecne w dotychczas ustalonej semantyce: kamień, ogień, kość, nóż, mrok, potop, postacie Adama i Ewy, Lota, Prometeusza.

Istotną dystynkcją literackiej antropologii Popovskiego jest absolutnie stoicka natura opisywanych namiętności i buntów, których temperatury nie podnosi nawet obcowanie z eschatologiczną aurą średniowiecznego kodu językowego⁷¹. Georgi Stardelov odważnie tłumaczy ową jednostronną blokadę uczuć osobniczych wyborem opcji wschodniego kolektywizmu mistycznego wbrew „postlatyńskiemu” indywidualizmowi mieszczańskiemu, *ergo* deklaracją przynależności do „cerkiewnosłowiańskiego jambu” (termin Miroslava Krleży) przeciw estetyce „romańskiego aleksandrynu”⁷². Deklaracje nieposłuszeństwa niepokornego „wyrobnika metafory historycznej” można więc pojąć jako przygotowanie duchowego gruntu dla powszechnego uprąpomocnienia wartości narodowych. Z cyklu *Bibliški legendi* (opatrzonego mottem ze *Słownika czterojęzycznego* popa Daniela) z *Kameny* pochodzi siedem metafor bytu macedońskiego w wizji nowego tygodnia ziemskiego (*skitija, razdelija, bestragija, pogibija, tiranida, damniden* oraz *pogubija*), co potwierdza funkcję wiersza jako przypowieści obrzędowej wywołującej zbiorowe *katharsis* (zrzucenie balastu niemocy działania). Cykl *Za mnogaja leta* restytuuje w kilku przypadkach poetykę śpiewu liturgicznego wraz z jego wielogłosowością, paralelizmami i strukturą zmiennego refrenu (*Aleluja, Na vjeki vjekov, Oltar, Oče naš*). W grupie utworów *Samo otačestvo ot slнца* zamierzony chwyt intertekstualny przetwarza materiał archiwalny we frazę gnomiczną:

I razgnevi se Bog i s'zdade
U čeloveka pravedna rebra ot kosti
A u grešnago rebra ot mramora.

I razgnevi se zemja — izjade seme svoje
Ibo złato dožda — zemja merit
A złato meča čelovek.

I razgnevi se more:
Vidov luna pod nogami ego
I slnce v glubine ego okameni se.
[...]

I na konec ništ

Zawierający podobne parafrazy tomik *Tajnopis* (1975) powstał częściowo na kanwie pracy *Glas od damnina* — edycji 142 zapisów cerkiewnych (głos na marginesach ksiąg) — gatunku pogranicznego i nie docenianego przez

⁷⁰ Por. M. Matevski: *Novata poezija na Ante Popovski. Od tradicijata kon idhinata*. Skopje 1987, s. 75.

⁷¹ Nie przeszkadzało to poecie w wieloletnim uprawianiu publicystyki społeczno-politycznej na łamach dziennika „Nova Makedonija”, ujawniającej jego drugą, społecznikowską naturę.

⁷² G. Stardelov: *Predgovor*. In: A. Popovski: *Koren edinak*. Skopje 1985, s. 6.

wydawców oraz historyków literatury⁷³. Odgłosy obróbki tego materiału, — w którym istotne znaczenie ma najobszerniejszy przekaz mnicha Isaiji Serbskiego o wydarzeniach towarzyszących bitwie pod Maricą — pobrzmiewają też w zbiorze *Ljubopis* (1980) i później (nawrotowi współczesnej normy językowej nie będzie jednak towarzyszyło porzucenie obsesyjnych tematów i trawestacji formalnych — *Psalm 2*, *Psalm 3*, często cytowany wiersz *Glagolica* i inne). W tym miejscu warto nawiązać do tradycji językowego archaizmu cerkiewnego w ogóle, wywodzącego się przecież między innymi z kilku obcych chwytów formalnomorfologicznych, do których należał najważniejszy — kreacja dwurdzeniowego wyrazu „przeciągle złożonego”. Siergiej Awierincew pisze o niej: „Piękno tych łączonych w jedno słowo gron jest specyficznie greckie. Narody słowiańskie na wieki wzięły je sobie do serca. [...] Oprócz greckiego stylu słowotwórstwa-słowosplotu do immanentnej estetyki języka musi wchodzić jeszcze [...] coś »lewantyńskiego«, charakterystycznego zarówno dla tradycji starotestamentowej, jak i helleńskiej, obcej natomiast łacińskiej *gravitas*, od dawna już wykluczającego się z nowożytną powagą z germańskim *Ernst*. To niepodzielna jedność »przebiegłości« i »mądrości«, gry oraz głębokiego namysłu.”⁷⁴ W okazałym dorobku artystycznym Popovskiego znajduje się wystarczająco wiele dowodów zainteresowania kulturą średniowieczną, utożsamianą wszelako nie z unifikującym systemem instytucji życia duchowego czy wręcz światem samego *logosu*, lecz z rzeczywistością policentryczną, w której równouprawnienie peryferiów stanowi szansę dla historycznie upośledzonego kolektywu. Prawie w każdym z wyszczególnionych siedmiu kręgów formalnotematycznych tej poezji⁷⁵ przewija się ów wątek bezdomności cywilizacyjnej.

Nie ulegając pokusom komentowania tego rodzaju ekspresji w interpretacyjnym polu poetyki „kości i noża”, trudniej zwrócić się do lirycznego

⁷³ Recenzja tej książki: D. Panovski: *Ottrgnato od zaboravot*. „Razvitok” 1988, nr 5—6, s. 280—285. Por. także w szerszym kontekście: D. Pandev: *Funkcionalnosta na crkvenoslovenizmite vo poezijata*. Sogledbi. Skopje 1981.

⁷⁴ S. Awierincew: *Słowiańskie słowo a tradycja hellenizmu. Na skrzyżowaniu tradycji*. Tłum. D. Ulicka. Warszawa 1988, s. 361—362. Terminowanie w rzemiośle literackim w duchu retoryki *logosu* ma, zdaniem Awierincewa, charakter ciągły od Gorgiasza, „progymnazmatyków”, św. Cyryla, Jana Egzarchy po Domentijana, Pachomiusza Serba i Epifaniasza Mędrca. Ów trwały kult ma następującą genezę: „Słowiańscy uczniowie przejęli ze spuścizny greckiej wiarę w materialność, substancjalność słowa. Słowo to dla nich nie tylko, by tak rzec, *verbum*, nie tylko *remat*, lecz także *logos*. Intuicyjnie wyczuł to Mandelsztam, mówiąc, że język rosyjski »ma helleńską naturę, ponieważ jest jak byt«. Słowo nie jest tu prostym dźwiękiem i znakiem, lecz ciężką, drogocenną materią, a przede wszystkim — żywym ciałem.” — tamże, s. 365. Zakorzeniony u Rosjan od XIV wieku ekspresyjny, ornamentacyjny styl *pletienie sloves* przyjął się właśnie dzięki pośrednictwu południowosłowiańskiemu. — Por. E. Małek, J. Wawrzyńczyk: *Mały słownik terminologiczny literatury, folkloru i kultury staroruskiej*. Łódź 1995, s. 66.

⁷⁵ Por. A. Petrov: *Sedum poetski krugovi na Ante Popovski. Okovano vreme — statii i komentari*. Skopje 1991, s. 352—366.

działa Slavka Janevskiego, zwłaszcza, że jego światopogląd prozaika zdobył mocniejsze ugruntowanie w świadomości krytycznoliterackiej. *Evangelie po Itar Pejo* (1966) i *Kainavelija* (1968) mieszczą się częściowo w granicach ironii historiozoficznej, częściowo w systemie przewrotnego relatywizmu moralnego, przy czym szczególnie w pierwszym wypadku należy czytelnika odeśłać raczej do kontekstu tradycji folklorystycznej i jej przewartościowań. Tytułowa ewangelia (wzorcowy zabieg architekstualny w rozumieniu Gérarda Genette'a) w tomiku z roku 1966 stylizowana jest na zdeintegrowany zbiór gorzkich lokalnych legend historycznych, *Kainavelija* — w większym stopniu na eksterytorialny traktat. *Okovano jabolko* (1969) i *Astopeus* (1981) przesuwają akcenty cytatu kulturowego bardziej na pozycje metafory abstrakcyjnej. Wyobra ni  poetycką Janevskiego dokładnie zajmuje się G. Stardelov w obszernej i uznanej pracy *Experimentum macedonicum* (1983), w której podaje między innymi upor dkowany rejestr nowatorskich zas g twórcy, na które składają się: ukonstytuowanie wiádomości narodowej w poetyckim zwierciadle trwającego od tysiąclecia procesu historycznego, jego sublimacja w wiádomości dialektyczno-krytyczną, desakralizacja ideologii bałkanocentrycznej, po czenie obrazów fantastyczno-mitologicznych ze wi tem realnego sąsiedztwa wymieszanego * thnos*, krytyka pseudokosmopolityzmu i nihilizmu narodowego, ale i ci pi tniczey mitomanii (wyraźne podobieństwo do Krle y), odkrycie istoty zbiorowego tragizmu w paroli trwania w czasie okrutnym (dotyczy to w większym stopniu powieściowego cyklu o Kukulinie)⁷⁶.

Z dziesięciu epok historycznych, które w blokach tematycznych strukturuje *Evangelie...*, początkowe przedstawione zostają w por dku kilku p szczyzn filozoficznych: podstaw  stanowi pogański panteizm, na który nakłada się bizantyjski „duhoven i imperijalen despotizam [...] toj bleskav sistem na sozdanje na eretici daleko pred Savonarola, D ordano Bruno i Galilej” oraz „beskrajnata islamska statika [...], sajbiski i  ifliksajbiski moral i mentalitet [...] i toj presenzualen orientalen sevdah i karasevdah kako edinstvena duhovna rekompenczacija; pa tie bezmilosni balkanski grabe i i delbi”⁷⁷. Naigrawanie się ze sztamowej poetyki formy modlitewnej powoduje groteskowe wynaturzenia rysunku postaci ( acznie z Klimentem), a poddanie dyskursu poetyckiego zasadzie relatywizacji ideowej w sp gra z surrealistyczną perspektyw  transformacji cielesnej i duchowej. Dzieje się tak zw szcza w obrębie paradygmatu „winy—konfliktu—kary”, na przykład w utworze *Sotonohulenie na Prezviter Kozma protiv Bogomilite*, w którym rozdwojeniu podmiotu lirycznego towarzyszy szybka zmiana punktów widzenia w dialogu racji, tu nawet w koncepcji „mówienia cudzym głosem” (chytry Pejo stosuje brawurowy

⁷⁶ Por. G. Stardelov: *Experimentum macedonicum*. Skopje 1983, s. 15—16.

⁷⁷ Ibidem, s. 245.

pastisz mowy kościelnego dostojnika). Podobnie będzie się wcielał w dykcję późniejszych władców, kapłanów i błaznów macedońskiej historii:

Gospodi pomiluj raba	Voda me graba
pomiluj roba	V prokleta doba
pomiluj riba	so opaš šibam
	so žabri kobam

Bogoslužam gospodi
čumata izgori ja
bogomilite so magija
riba me prestorija.

Wierność temu standardowi wypowiedzi — wzbogaconemu z reguły w nagromadzenie idiomów z różnych okresów historyczno-językowej praktyki — cechuje także rewizję jedenastowiecznego mitu Belasicy (fantasmagoryczni *Slepci*), spełniającego konwencję toastu śmierci, wizję tragikomicznego *danse macabre*, w którym szyderstwo refrenu „nazdravje” brzmi jak narodowe samooskarżenie:

slepcite se vrak'aat porazeni	[...]
nazdravje navistina nazdravje	Glagoli mi dali inogda i dnes
pred slepcite od temnina zid	vo ovaa Makedonija
nazdravje	potomok slep na slepecot se rag'a
edni so drugi držejk'i se za race	

Pełna przekory oracja reprezentanta bizantyjskiej teokracji również mieści się we wzorcu lirycznego „gwałtu na cudzej świętości” (*Teofilakt vsemogi arhiepiskop Ohridski se moli za Makedonskite Sloveni*) i wypełnia się od początku do końca treściami opozycyjnymi. Uogólniają je narcystyczna auto-sakralizacja Imperium i anatema rzucona na barbarzyńskie plemię, którego przeznaczeniem jest *krvava smea*. Mitologizacja poetycka rozwinię jedno-wymiarowość alegorii ołtarza dziejów i zostanie w zbliżonym kształcie powtórzona w metaforach znaków macedońskiego zodiaku, które Itar Pejo zinterpretuje jako kosmiczny układ symboli zbiorowej drogi przez mękę (*Samoizgnanik vo krstot na zodiac*). Występując już pod imieniem *Itar Pejo Kainaveliski*, odkryje sedno konfliktu pierwotnego, sprowadzające się do rozszczępienia osobowości i przedstawione w czasie abstrakcyjnym przez Salomonowy wywód moralny zbioru *Kainavelija*.

Chrześcijański Abel, pogański Kain i uwikłania przerośniętego „koskata na postoenjeto” to także narzucająca się — chociaż nie jedyna — podstawa wielu komentarzy do twórczości Bogomila G'uzela, odkrywającego w akcie barbarzyńskim źródła beładnej, wielokulturowej anatomii współczesnego sumie-

nia narodowego. W neurotycznym upojeniu nektarem prasłowiańskiej *medoviny*, symbolu z debiutanckiego tomiku, zawiera twórca argument powolności plemiennej ontogenezy, rozwinięty następnie w esejach o problematyce antropologiczno-kulturowej i literackiej. Przyjęcie chrześcijaństwa bizantyjskiego w obrządku słowiańskim uważa za jedyną możliwą decyzję, nie zmieniającą jednak upokarzającej historii poddaństwa ani konsekwencji z gruntu pechowego miejsca osiedlenia. Upiorne scenerie historycznych zmagania w początkowej fazie jego twórczości poetyckiej (moczary, czaszki, krew) dopełniają mniej konkretne wydarzenia, osnute w swej częściowej krystalizacji na dziejach ekspansji Słowian na Bałkany. Namacalność tych okrucieństw jest aluzyjna wobec kategorii czasu i konstruuje rodzaj fizycznego pomostu między rytami kultury ówczesnej, symbolicznej na najbardziej podstawowym poziomie walki o przetrwanie, a zmysłowością współczesnego poety. Opozycja „północ — południe” wypiera w swojej jaskrawej dwubiegunowości obrazy „wieży” czy „krzyża”, obce świadomości wczesnośredniowiecznych sklawinii (ale i tam — obraz Samuela-męczennika). Znany z praktyki Janevskiego motyw destrukcji kultury wysokiej w rywalizacji okrutnych władców ziemskich nadaje archiwalnej faktografii wartość drugorzędną (uwidacznia to teoria o braku „tradycji” jako zbiorowej autorefleksji i dominacji niesformalizowanej, psychologicznej i pełnej mitów przeszłości, zrównującej wartości archaiczne i postępowe). Przestrzeń archeologiczna „cywilizacji dzieciństwa” i jej wymiary metafizyczne ukazane w tomiku *Bunar vo vremeto* (1972) odsuwają regionalne doświadczenie czasu w pochodzie wojennym na plan dalszy, by stopniowo także cerkiewnosłowiańskie średniowiecze wpisać do wielowarstwowego rejestru epickich obciążeń pamięci symbolicznej. Odczytywana z prymitywnych przekazów „przeszłość-manifest” ma też dowodzić, że Słowianie macedońscy, zamieniając pogański politeizm na wiarę w jedyne Boga, dokonali tylko aktu formalnego, stając się z czasem bluźniercami uznającymi kreatywną siłę zła⁷⁸. Ignorancja wobec uziemiającej mocy grzechu pierwotnego miałaby ich bunt przeciwko każdej totalnej władzy utożsamić z krytyką wszelkich systemów wyrosłych — nawet za parawanem żarliwej wiary — z hegemonii rozumu praktycznego. Przymierze natury ze złem stanowi więc ich oręż duchowy (mysteryjne przekształcenie dramatu popa Bogomiła — *Jeremie*), a na drodze do nieuniknionej symboliki Golgoty pojawi się motyw wieczności osiąganey środkami ziemskimi (wizja pierwszej duszy słowiańskiej, podstępnie przedostającej się do raju niebieskiego — *Pat do zalezot*).

Raczej panteistyczna i heretycka, a później coraz bardziej pozostająca pod wpływem kosmopolitycznego estetyzmu wrażliwość G’uzela oczyszcza znaki

⁷⁸ B. G’uzel: *Prašanjeto za slobodniot izbor*. Istorijata kako maštea. Skopje 1971, s. 125.

tradycji antycznej, wczesno- oraz średniowiecznosłowiańskiej z ich ostrej przynależności systemowej (włączając dodatkowo elementy gnostyckie, apokryficzne i orientalne, co zbliża metodę konstruowania „wiersza-wehikułu” do anglosaskich „poetów kultury”, na czele z poważanym przez twórcę Ezra Poundem). *Eretik Bogomil* i *Satanail* w zbiorze *Trkalo na godinata* (1977) na taką modłę poszukują pierwotności powrotu do Genezy w estetyce „metafizycznego turpizmu”, a pozornie impresjonistyczna *Crkva* czy *Svetogorski motivi* dalekie są od szablonu emocjonalnej liryki religijnej. Ożywianie dawnych postaci i dokumentów również nie stanowi zabiegu ugruntowującego jedynie atmosferę średniowiecznych sporów dogmatycznych, skoro tezy listu księcia-chana bułgarskiego Borysa do papieża Mikołaja II, sparafrazowane w wierszu *Pokrstuvanje*, podważają autorytet zinstytucjonalizowanego wyznania i neofickie rządy dusz. Pojawia się wreszcie prawdziwe cymelia tematologiczne — mesjanistyczny motyw usuniętej przez misjonarzy pierwszej karty *Dobrej Nowiny*, na której znajdowała się informacja o macedońskim pochodzeniu Zbawiciela oraz opis obawy przed „obcą paruzją”, mającą upokorzyć gościnnie wyczekującą sądnego dnia niewielką społeczność (*Pričesna*). W polifonicznej konstrukcji wiersza obrazy mitologiczne, biblijne i składniki ortodoksyjnej ikonografii współobecne są na zasadzie równowartości tradycji podaniowych. Przewagę epickich zapożyczeń zauważyć można w spekulacjach dotyczących Stworzenia, nadania siły motorycznej dziejom człowieka i refleksji historiozoficznej, natomiast indywidualne, oderwane od źródeł duchowości odziedziczonej doświadczenie transcendencji ma miejsce w bezpośredniej percepcji teraźniejszych znaków *sacrum*⁷⁹. Synekretyczna teoria poetycka G’uzela opiera się w dużej mierze na wątku przyrodniczym splecionym z religijno-narodowym oraz na odwołaniach do strukturalnych i tematycznych cech mitu kulturowego, lecz intelektualna wędrówka przez przekrój czasu niejednokrotnie w sposób zaskakujący (szczególnie w późnej twórczości) odrywa wartości egzystencjalne od formuły rytuału dziejowego⁸⁰.

Programowym i z rozmachem przeprowadzonym aktualizacją klimatu kultury średniowiecznej — zarówno w jej wydaniu chrześcijańskim, jak i pogańskim (Popovski, Janevski, G’uzel) — towarzyszy uboczna obecność

⁷⁹ Ich obecność w macedońskich tekstach artystycznych bada K. Wrocławski: *W poszukiwaniu sacrum w literaturze macedońskiej*. W: *Sacrum w literaturach słowiańskich*. Red. J. Gotfryd, P. Nowaczyński. Lublin 1997, s. 389–405. Por. także *Inspiracje religijne w literaturze*. Red. A. Merdas. Warszawa 1983.

⁸⁰ Zasygnalizowaną tu powierzchnie problematykę rozwijam szerzej w książce *Bogomil G’uzel — poetycki dialog z naturą i kulturą*. Katowice 1994 (szczególnie rozdział: *Poszukiwania transcendencji: Bóg i natura*; tamże bibliografia) oraz w artykule *Ujęcia czasu w poezji Bogomila G’uzela*. „Pamiętnik Słowiański” 1988/1989, t. 38/39, s. 237–262.

aluzji tematycznych oraz formalnystylistycznych u poetów ukierunkowanych na nieco odmienne procedury liryczne. Wypada więc wspomnieć o ideowym pokrewieństwie (przy innej okazji dokładniej omawianym) Petre M. Andreevskiego z archetypami wyobraźni ludowej, rzadko wszak rzutujący na decyzję bezpośredniego odwołania do kompleksu „historii plemiennej” w jej wydaniu archiwalnym i psychologicznym. Chodzi raczej o miejsca wspólne duchowego dziedzictwa kultury tradycyjno-patriarchalnej i dzisiejszego stanu zdziwienia pierwotnością świata (jak w głośnym tomiku *Dalni nakovalni* z roku 1971) lub o obrzędowe przewycięzanie osamotnienia przez śmierć, podejmowane w cyklu *Večna kuk'a* (1987). Zebrane tu *tažalenki* zdają się kontynuować formy rozpowszechnionych na Bałkanach i u ludów wschodniosłowiańskich żeńskich pieśni żałobnych, niemniej jednak połączenie ich poetyckiej świeżości z sepulkralną poetyką archaizacyjną stwarza amalgamat trudnych do rozróżnienia elementów źródłowych i przeobrażonych.

Podobnie instrumentalną naturę mają średniowieczne zapożyczenia członów metafor i urywkowych obrazów u Radovana Pavlovskiego, Mihaila Rendžova, Gane Todorovskiego, Boška Smak'oskiego czy Mile Nedelkovskiego (portrety Samuela w tomiku *Ulaviot od Prespa* — 1965). Sande Stojčevski z upodobaniem stosuje idiom cerkiewny (*Slovo o v'ice* i inne teksty z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych), Blaže Koneski potrafi wręcz w subtelnej liryzacji zawrzeć zmetaforyzowane efekty swych etycznych poszukiwań (*Sveti Spiridon Novi*, *Poslanie*, *Crkva* i wiele innych utworów o tym profilu we wszystkich prawie zbiorach poetyckich). W licznych przypadkach za ową niesprecyzowaną „średniowieczność” trzeba przyjąć pochodzenie kilku odosobnionych rekwizytów bądź cerkiewizmów stylistycznych, kulturową przynależność wykreowanego bohatera czy religijną kantację podmiotu. Można wreszcie zaznaczyć przebieg pewnych łańcuchów dyskursywnej bliskości, w których — tytułem przykładu — za czystą dykcją Popovskiego podążałaby bardziej tylko nadrealizująca liryka Matevskiego, a tropem jego poetyki przedstawiciele całej szkoły czystej wyobraźni. Nieco większy rozrzut postaci artyzmu, jak się przekonaaliśmy, cechuje wytwory zwolenników hipotez starożytnego, wśród których znajdzie się i Čedo Jakimovski ze swą tradycyjną muzyczną strofą, uszlachetniającą tragiczną wizję teraźniejszości (*Narcisa* — 1966), i Jovan Pavlovski, zamykający epickie opisy „długiego trwania” ontologicznymi i etycznymi pointami (*Medeja* — 1969, wzbogacona już akcentem cyrylometodejskim *Strogosta na živeenjeto* — 1988), i sięgający po materiał mitologiczny jako uzasadnienie dialektyki bytu codziennego Petre Bakevski (*Liceto na vremeto* — 1985, ale też inspiracje wizerunkami Klimenta i Cyryla), i Vladimir Šopov z polifonicznym „multidyskursem” *Zaratustra vo Delfi* (1978). W większości tych tekstów

przeważają adaptacja i transpozycja, w modelu poetyckiej mitologizacji bowiem konieczna jest umiejętność „myślenia przeszłością” polegająca nie tylko na erudycji historyczno-kulturowej, ale i na intuicyjnym przyjęciu dawnej postawy „kreatora logosu” i „wędrownego mędrca”, co w pisarstwie motywowanym bieżącą obserwacją, a nie kontemplacją rodzić musi większy opór.

Dramaturgia powojenna, do późnych lat siedemdziesiątych raczej konserwatywna, ewentualnie opóźniona w eksperymentach formalnych względem poczynąń teatru europejskiego o kilka dekad, chętnie korzystała z możliwości uprawiania patriotycznego mitotwórstwa, sięgając najczęściej w szczególach adaptacyjnych do metody romantyczno-realistycznej. Szkicując ewolucję samoświadomości tego rodzaju literackiego ku ambicjom egzystencjalno-filozoficznym, za elementarny typ artykulacji treści pradziejowych należy uznać dramat historyczny lub biograficzny⁸¹, w zwierciadlanej tafli odbijający cechy powoli się formującego dramatu idei. Średniowieczna historia i wachlarz postaci w wyjściowym modelu nierzadko są odtwarzane na użytek nowych mediów: Lazo Karovski pisze dydaktyczny dramat radiowy o Klimencie *Rasplamteniot fakel* (1977), Tome Arsovski — spektakle telewizyjne *Zalez nad ezerskata zemja* (1974) oraz dwuczęściowy *Kliment Ohridski* (1986, w roku 1989 na jego podstawie powstała powieść). W ostatnim z tych utworów „blagotvoren učitel” i „preblagočestiv car” Symeon toczą prawdziwie szekspirowski dialog wyboru i konieczności, przewyciężający drobniawo epicki balast podobnej sytuacji dramatycznej u Karovskiego. Arsovski, któremu w większości dzieł nieobca jest wynikająca z socjalnego i psychologicznego zaangażowania ostro postawiona teza, przenosi wzór poddanego społecznym kolizjom antybohatera do rekonstruowanych wydarzeń z X wieku. Dwa dziesięciolecia przed wystawieniem *Klimenta* atmosferę dworu Samuela wskrzesił na romantyczną modłę Stefan Tanevski (tryptyk: *Ivac* — 1962, *Vladimir i Kosara* — 1967, *Rog* — 1968)⁸², ożywiając w regularnym wersie tragedii historyczno-bohaterskiej zapomnianą od stulecia i wygodniejszą raczej w lekturze niż w odbiorze scenicznym konwencję opisu „dziejów bajecznych”. Od wierszowanego, patetycznego tworu tego rodzaju, który z wielką trudnością mógł być prezentowany jako dynamiczny spektakl i sięgał jeszcze do wzorów dziewiętnastowiecznego serbskiego dramatu historycznego, zdecydowanie odróżniają się dzieła powstałe z natchnienia wyrażnie intelektualnego, a nie z daremnie poszukującego adekwatnej formy sentymentu dziejowego. Morfologia utworów takich, jak *Samuil* (1980) Georgi Staleva czy *Aleksijada*

⁸¹ Jego dystynkcje opisuje J. Pankiewicz: *Polski dramat biograficzny (próba charakterystyki gatunku)*. „Litteraria” 1974, t. 6, s. 75—92.

⁸² Autorem dramatu *Samuil* także jest Dimče Malenko.

Bogomila G'uzela (1982) wskazuje na odwrotną hierarchię wartości — w pierwszym przypadku za osobą autora stoi gruntowne wykształcenie filologiczne i historycznoliterackie, pozwalające — w toku wierszowanym ukazać tytułową postać jako symbol, składnik ponadczasowego tekstu kultury; sztuka G'uzela, jakkolwiek niesceniczna w sensie reżyserskim, pod maską bizantyjskiej historii ilustruje zderzenie uniwersalnych idei filozoficznych i religijnych, ortodoksji i apostazji, mitologii oraz życiowej pragmatyki (praca pisarza jako kierownika literackiego Teatru Dramatycznego w Skopju wzbogaciła go w cenne doświadczenie obcowania z tekstem innym niż notacja rozpisanego na role następstwa wydarzeń scenicznych). Zakres eksperymentatorstwa i drastycznej niejednokrotnie demitologizacji tradycji rozszerzył się już naturalnie w teatrze macedońskim o wiele bardziej (Stefanovski, Plevneš, Dukovski), ale mitu Macedonii przedosmańskiej niemal nie tknął. W dziele demobilizacji arsenału kolektywnych stereotypów pierwszeństwo przypadło jednak poezji — *Evangelie po Itar Pejo* Janevskiego jako pierwsze w sposób tak bezkompromisowy sprzeciwia się apologii heroicznej kultury, co jest tym bardziej dla jej obrońców bulwersujące, że wyszło spod pióra autora pierwszej — w dodatku socrealistycznej — powieści w nowoczesnym języku literackim.

Interweniowanie w strukturę konkretnego historycznego może być, co zostało wykazane, uwarunkowane archiwalną weryfikowalnością budulca tematycznego (między cytatem a mitologizacją) bądź stopniem deformacji wyznaczanym przez sam kod artystyczny (między manierą sprawozdawczą a metakreacją). Zespół znaczeń cerkiewnosłowiańskich zwykle nie podlega daleko idącej transformacji, gdyż jest kanonizowany przez heroiczną historiografię. Przeciwwstawia jej się heroiczna lub demitologizacyjna historiozofia tradycji pogańskiej (lub w przypadku Janevskiego czy G'uzela zbioru kilku tradycji), nie weryfikowanej archiwalnie. W poetyckiej projekcji waloru antycznego dominują transpozycje. Konkretny może być także bagatelizowany w prozie o ukierunkowaniu parabolicznym, poezji „egocentrycznej emocji” lub „cywilizacyjnej syntezy”, historyczno-filozoficznym dramacie idei. Jako zbiorowa wartość sakralna skłonny jest ewoluować do postaci mitu kulturowego, traktowanego z ambicją metafizyczną bądź dydaktyczną. Mechanizm modyfikacji form podawczych, w tym stylizacji językowej, działa na obu poziomach — realistycznego opisu i awangardowej wolności słów, uogólniając się na wyższej płaszczyźnie w przekazie prozy psychologizującej (z włączeniem archaizowanego monologu wewnętrznego) oraz w asocjacyjnym modelu liryki. Wariant tekstu zdekonstruowanego operuje konkretem przypadkowym (mozaika „prywatnych historii”) i odnawia przekaz źródłowy poprzez idiom *réécriture*. Granica pomiędzy praktykami utwierdzającymi poetykę „dziejowej opowieści” oraz swoistą liturgię mito-

logii kulturowej i literackiej a działaniami destabilizującymi owe węgielne kamienie narodowej metanarracji jest dość skutecznie uszczelniona. Nieliczni twórcy zajmujący w tym ostrym podziale miejsce na osi symetrii skazani są na trudny kompromis, często w artystycznej konsekwencji banalizujący najbardziej wewnętrznie złożoną i wieloznaczną z odsłanianych tradycji.

Od dokumentalizmu do pseudohistorii i terapii mitycznej

O ile stylistyka liryki ludowej *sensu largo* wyraża się najczęściej w rozmaitym stopniu modernizowanymi parafrazami przekazu bezpośredniego, o tyle schemat poetyki nieco słabiej w macedońskim folklorze wykształconych gatunków narracyjnych organizuje w postaci modelu wyjściowego — ale w sposób o wiele bardziej twórczy — wypowiedź prozatorską większości okresów rozwojowych literatury dwudziestowiecznej¹. Przeciążenie semantyczne elementami o tym pochodzeniu, będącymi wynikiem prawdziwej hiperprodukcji artystycznej, świadczy o dalekich od wyczerpania możliwościach uprawiania pisarstwa typu „opowieści wspólnotowej” lub „gawędy bez granic” jako wariantów naturalnej relacji ustnej. Z nowszych prac poświęconych temu zagadnieniu warto uwzględnić rozprawę Ermisa Lafazanovskiego², porządkującą gąszcz relacji między dwiema ogromnymi, wciąż jeszcze w Macedonii współlistniejącymi sferami ekspresji artystycznej (literackiej i paraliterackiej, pisanej i ustnej, fikcyjnej i z życia wziętej). W autorskim zamyśle metodologicznym najważniejszymi kierunkami refleksji nad zjawiskiem wpływu strukturalnego są: retoryka gatunków ustnych w dyskursie literackim, interferencja

¹ Poszukiwania znaczeń odnowionych mają częściowo genezę psychologiczno-artystyczną: „Tradycja kulturowa artykułująca się w bieżącej praktyce społecznej i artystycznej [...] zlokalizowała dziś oczekiwania na fakty folkloropodobne w tych polaciach kultury, które noszą w sobie stary i wielokrotnie od czasów romantyzmu przypisywany folklorowi pierwiastek naturalności, spontaniczności, autentyczności, ale również nieoficjalności, niesystemowości i peryferyjności.” — R. Sulima: *Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej*. Warszawa 1976, s. 26.

² E. Lafazanovski: *Tradicija, naracija, literatura*. Skopje 1996; V. Stojčevska-Antik' (rec.): [brak tytułu]. „Kulturen život” 1997, nr 2, s. 60—62.

folkloru i literatury (gatunki pograniczne), funkcja opowieści ludowych w prozie współczesnej oraz kategoria nadprzyrodzonej cudowności (*neverojatno* jako manifestacja legend i podań w utworach pisanych). Ułożone według typologii przenikających motywów, problemy te odbijałyby się zdaniem badacza w postaci następujących wybranych przejawów: tematycznych kontekstów cudowności, mitologiczno-demonologicznej aktualizacji panteonu, fantastyki o genezie religijnej, opisu magicznych obrzędów walki ze złem, ludowego komizmu w roli czynnika tekstotwórczego. Choć przytoczona obszerna egzemplifikacja oprócz dorobku międzywojennego uwzględnia mnogość dzieł Stale Popova, Slavka Janevskiego, Jovana Strezovskiego, Petre M. Andreevskiego, Kole Čašule, Živka Činga, Vase Mančeva, Radovana Pavlovskiego i innych, łatwo zauważyć, że ogląd transpozycji form podawczych oraz stylistyki w mniejszym stopniu wchodzi w zakres pracy Lafazanovskiego (pierwsze zagadnienie zdążyli już dobrze zilustrować krytycy literatury współczesnej — zwłaszcza prozy Popova i Činga, drugie — analitycy z pogranicza badań językoznawczych).

Istotę epickich zapożyczeń folklorystycznych odkrywać można nie tylko z uwzględnieniem korzystnej z logicznego punktu widzenia powyższej propozycji, ale i w kontekście bardziej „transtekstualnym” — wedle sugerowanych już wcześniej uniwersalnych wskaźników: dialogowości, autonomii (względnie alternatywności) kulturowej czy archetypicznej prostoty autorskiego „ja powiadam” (spontanicznej plebejskości wyrazu). W obrębie ewolucji konkretnych zabiegów przedstawieniowych wskazane jest natomiast uwypuklenie stopniowej zmiany optyki narracji zewnętrznej oraz wewnętrznej w kierunku obiektywizacji, zwiększenia dystansu i — pokrewnej praktykom z terenu adaptacji materiału średniowiecznego — parabolizacji. Klasyczna poetyka sentencji, anegdoty, gawędy czy baśni, wywodząc się z tradycji „mądrościowej”, ściśle regionalnej czy obrzędowej, zmienia więc otoczenie kontekstualne, stając się „gawędą antropologiczną”, „baśnią kosmiczną” itp., ale także — odwrotnie — z funkcji abstrakcyjnej gnomy wydobywając sens namacalnej współczesności lub też odbijając folklorystyczny stereotyp postaci i sytuacji w czysto literackiej kreacji kolejnego eposu „dnia dzisiejszego”. Uszczegółowienie hipotez okazuje się możliwe przy założeniu, że mamy do czynienia z kolejnym wariantem opowieści — zasadnicza tendencja fikcjonalizacji literatury zmierza wszak, przynajmniej do pewnego momentu rozwoju (wyjściowej cezury dekonstrukcjonizmu), ku uogólnieniu wątków i form relacjonowania odnotowanych przez folklorystykę³. Nie należy zapominać, że

³ Granice dwu dziedzin aktywności słowa są jednak nieprzekraczalne: „Jeśli mechanizm folkloru polega na tożsamości reguł budowy utworu przestrzeganej przez nadawcę i odbiorcę, to literatura wykorzystuje moment nietożsamości tych reguł (»estetyka przeciwstawienia«).” Ponadto literatura „dopuszcza zamiennność światów, kultur, osobowości, gdy folklor raczej »przyrównuje«

również na polu piśmiennictwa proces nawiązywania korespondencji formacji subkultury z suprakulturą (ludowej z narodową)⁴ jest zakłócony z uwagi na ich etniczną tożsamość w przeszłości i stosunkowo niedawne wydzielenie, jak też z przyczyn pozaartystycznych opóźniony.

Za ogniwo wiążące powieściowe modyfikacje ustnych narracji w prozie lat sześćdziesiątych z ubiegłowiecznym jeszcze — lepiej reprezentowanym w wydaniach serbskim czy bułgarskim — wzorcem realizmu folklorystycznego uchodzi spuścizna prozatorska Stale Popova. Późny debiutant (1951), od piątej dekady życia publikujący najistotniejszą część swego dorobku, służy za przykład wędrownego bytowania w środowisku wiejskim samym swym barwnym życiorysem — „džek-londonovski menuvajk'i gi profesiite, nikogaš ni pop, ni raspop, ni zemjodelec, ni službenik”⁵. Związany biograficznie z regionem Mariova (południowo-wschodnia okolica Prilepu) i wierny jego etnograficznej atmosferze, praktycznie w całej twórczości literackiej — a najwyraźniej w powieściach *Krpen život* (1953—1954), *Tole Paša* (1956), *Kaleš Ang'a* (1958) oraz w nowelach *Itar Pejo* (1954) i *Mariovski panag'ur* (1961) — sięga do metod dalekich od nowoczesnego konstruowania dzieła według kompozycyjnej, psychologicznej czy filozoficznej partytury. Jego prawie nie obrobionym notatkom utrzymanym w surowej konwencji narracyjno-kronikarskiej patronują poprzednicy niejednokrotnie przewyższający go poziomem ideowym i poziomem humanistycznej refleksji (Janko Veselinović i Petar Kočić w Serbii oraz Bośni, Bułgarzy Ljuben Karawelow, Elin Pelin czy Jordan Jowkow). *Bitoviot realizam* Popova opiera się na prostym zabiegu reprodukcji folkloru, a nie jego interpretacji⁶, co sprowadza się między innymi do funkcjonalizacji stylu i materiału dokumentacyjnego, ukazujących opisywane środowisko jako samowystarczalny makrokosmos. Modyfikacja opowieści ludowej jest ledwie zauważalna na poziomie wiedzy narratora, którego „impulsywna oralność” leży na antypodach abstrakcyjnej i pozakontekstowej kreacji językowej⁷. Zapośredniczone z dalszej i bliższej przeszłości, mariowskie tematy nie podlegają wariacjom znaczeniowym, wnosząc ciężar dosłowności i perspektywę ograniczonej roztropności uczestników historii jednej z wielu „plemiennych enklaw” w europejskiej Turcji. Region mariowski cieszył

i ujednolica”. Dochodzi jeszcze rozmaite rozumienie kategorii czasu, przestrzeni oraz bohatera. — R. Sulima: *Folklor i literatura...*, s. 12—14.

⁴ Por. J. Burszta *Kultura ludowa — kultura narodowa. Zarys problematyki*. W: *Problemy kultury ludowej i narodowej*. Red. J. Burszta. Warszawa 1976, s. 17.

⁵ M. Drugovac: *Stale Popov i G'org'i Abadžiev*. In: *Makedonskiot raskaz*. Red. V. Smilevski. Skopje 1990, s. 107; por. także Idem: *Stale Popov vo kniževnata kritika*. Skopje 1976.

⁶ Wiarygodności tej tezie dodaje fakt, że sformułował ją syn (Georgi Stalev) o twórczości własnego ojca. — por. V. Domazetovski: *Strukturata na makedonskiot roman (1952—1962)*. Skopje 1980, s. 50.

⁷ Fabularność postrzegana jest jako „organiczna i zasadnicza właściwość chłopskiej mowy”. — Cz. Hernas: *Miejsce badań nad folklorem literackim*. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 2, s. 14.

się przez kilka wieków autonomią ekonomiczną — przywilejami sułtańskimi, częściowym zwolnieniem z danin w naturze, wolnościami chłopstwa nie obciążonego systemem pracy najemnej u właścicieli folwarków (*čifligari i čifliksajbii*) — co sprzyjało rozwojowi lokalnej dumy i apoteozie idyllicznej „wsi sielskiej”.

Pierwsze z obszernych dzieł Popova poprzez formę „etnograficznej” powieści-rzeki oddaje klimat tej prowincji końca ubiegłego i początku obecnego stulecia, wraz z całym inwentarzem niepiśmiennych z reguły typów ludzkich, stereotypowych sytuacji i obrzędów (cykl zwyczajów weselnych związanych z ożenkiem Ilka Sukalova, czynności magiczne, w tym towarzyszące narodzinom czy dotyczące związków z samowilami, wróżby, przesady, kalendarz religijny — prilepski Veligden, chrzest — i prac polowych). Wszechwiedzący oraz wszechobecny narrator prowadzi systematyczny zapis wydarzeń, uzupełniając je jednocześnie skrajnie drobiazgowymi i nie uzasadnionymi logiką akcji — często zresztą wątlej — retrospektywnymi skrótami epizodów „ludzkich historii”. Wychodząc od stosunków w kręgu rodziny, rejestruje codzienne i pozbawione znacniejszych intryg zachowania miejscowej wspólnoty kilku rodów, reprodukując jednocześnie znane z ustnych przekazów typy relacji „miejscowy wieśniak — przyjezdna” czy „zdradzone uczucie — poszukiwanie satysfakcji”. Autonomia kulturowa tekstu Popova załamuje się nieco w jego drugiej części, gdy narracja porzuca izolowane środowisko i przenosi się na teren prilepskiej *čaršiji* epoki wojen bałkańskich, z jej mnóstwem socjokodów i malowniczych realiów. Zdeteminowanie opisu przez fakty kronikarskie („toa leto umre čorbadžijata Bino Žiovc̃ev”, „esenta dojdova grčkite andarti”, „nekade okolu 1898 godina Ilko Sukalov od ova naše selo ostana vdovec”, „esenta započna Balkanskata vojna i Turčino si gi krena partalite od cela Makedonija”, „na Petkovden samiot toj otide na panag'ur vo Bešišta i piša na raboš 10 tovari žito, 18 ovci, 22 jag-ninja” itp.) wskazuje na sekundarną rolę postaci pierwszoplanowych, przesłanianych pod względem ewolucyjno-chronologicznej ważności zachowaniami bohatera zbiorowego. Autorska idea indywiduum jest nienaruszalna niczym ludowe konterfekty Dobrego i Złego, ofiary, prześladowcy, spryciarza, kochanki czy herosa. Zarówno rysunek cech Mitry, kobiety pracowitej i witalnej, ale też chciwej, fałszywej i po chłopsku przesądnej, jak i wizerunek „patriarchalnego ojca” — popa Trajka i innych mieszkańców wioski Vitolišča stanowią jednak niedopracowane jeszcze prototypy bohatera z wiejskich nizin, rzadko opisywanego wiarygodnie, choćby przez pryzmat szczegółów otoczenia i dialektu, przez następców pierwszego powojennego regionalisty.

Podobnie rekonstruujący, a nie interpretacyjny charakter ma forma relacji, wywodząca się bezpośrednio z epickiego, nie przefiltrowanego przez estetyczną selekcję rytmu intonacyjno-składniowego. Komunikatywność języka typowo

opisowego, pozbawionego wymiarów metaforycznych, dla czytelnika wychowanego na współczesnej normie jest obniżona z powodu obecności dialektyzmów i turcyzmów, a wizualna drobiazgowość prezentacji miejsca akcji (nagromadzenie szczegółów tła) dodatkowo narusza podawczą czystość warstwy słownej. Linearna narracja toczy się w wymiarze pseudoobiektywizmu, będącego pochodną tradycyjnego epickiego dystansu, a jej anegdotycznej naturze właściwa jest umiarkowana dawka humoru. Rozpoczynając się zwykle od „legendy miejsca” (w powieści *Krpen život* przybierającej postać opowieści o trzech braciach-osiedleńcach), proces opowiadania koncentruje się na fotograficznej charakterystyce postaci — bez wysiłku psychologizacji — po czym w toku „werystycznej gawędy” wpisuje się w rytm zdarzeń zbiorowych (z fundamentalną funkcją dialogu). Koloryt elementarnego kodu osobicznego, nie podkreślany na tak szeroką skalę u najbardziej nawet fanatycznych przedstawicieli „nowego rustykalizmu”, porównywalny jest z absolutnie wiernym zapisem magnetofonowym. Często cytowane sformułowanie Dimitara Mitreva: „Stale Popov e našiot zavojuvan regionalistički devetnaesetti vek. Zadocnet no zavojuvan.”⁸, potwierdza paradygmatyczny format tej postaci gatunkowej w piśmiennictwie sygnowanym cechą przyspieszonego rozwoju. Pozbawiony retuszu obraz codzienności, okraszany ogromną liczbą folkloryzmów stylistycznych (na czele z różnymi odmianami przysłów i powiedzonek: „Koga se rag’a žencko i streite plačat”, „Žeden konj matna voda ne gleda” itp., oraz fragmentami pieśni ludowych, jak wykonywana przez Apostola bułgarska „S’s Srbi, Grci, Turci / Ni bihme se bez strah [...]” z motywem Baj Gania) nie jest być może do końca anachroniczny, skoro doszukano się w nim pierwszego w powieści macedońskiej, niedojrzałego warsztatowo monologu wewnętrznego w interpretacji Ilka⁹. Zasadniczy rodzaj manifestacji obecności ustnego narratora ma jednak kształt z gruntu odmienny — porównajmy pozornie strukturalnie nieprzyległe przytoczenia wypowiedzi naczelnej instancji nadawczej oraz postaci: „Ta koj ti dava žena za lira — dve i tri vo Mariovo?! I toa za vdovec? Ej, more, ej, siraku! Da ne te fati beljata, ta do deset petnaeset liri se kupuva edna vdovica [...]”¹⁰; „— Ne luti se de, šo se lutiš? Ti leli si čupe i te zadenat, i k’e zadeniš. Taka toko k’e go gaziš! Da ne nose gak’i i toj!”¹¹

„Swojskość” nadawcy informacji etnograficznych nie rzuca się tak w oczy w partiach waloryzujących opis konsekwentnie przedmiotowy typu prezentacji wnętrza mariowskiego domu: „Gorni kraj, do samiot dzid e spružena druga greda što se vika »gornoto bilo«. Na nea sedat česnite gosti. Tuka

⁸ D. Mitrev: *Za ovoj avtor i za ovoj roman*. In: S. Popov: *Krpen život*. Skopje 1980, s. 337.

⁹ Por. V. Domazetovski: *Strukturata...*, s. 56—57.

¹⁰ S. Popov: *Krpen život...*, s. 38.

¹¹ Ibidem, s. 179.

e »tlanikot«, za razlika od dolni kraj kade što se »pondilata«. [...] Vo k'ošot na ženskiot kat, zadolžitelno stoi »mesarskiot kovčeg« — nok'vite, do nego krbła so brašno, ili ambarče kaj čorbadžiite; [...] nad samoto ognište vo dzidot, ima »mazgalka« (edno malečko kamarče) vo koe stoele vo staro vreme ogniloto, tratta, kremenot i nekolku straka borina [...] Nad samoto ognište na gredite naredeni se štici koi go pravat takanarečeni »čeren«, od koj se odbivaat iskrite i go štitaat pokrivačot da ne se zapali [...] Prazniot prostor meg'u dzidot i kleštilata se vika »multi«. Tamu se frlaat site vidovi odpadoci; iskinati opinci »opurčanci«, nepotrebni kožinčinja, šutki od iskršeni grninja i bardaci [...]."¹²

Od bodźców legendy i pieśni ludowej rozpoczynają się powieściowe wizje powstałe na fali nostalgii za dawną kulturą duchowo i materialnie spójną oraz samowystarczalną. W pierwszym przypadku (*Tole Paša*) Popov wywodzi dyskurs kultu bohatera z postaci romantycznego „zbójcy i kochanka” epoki ilindenkiej, przedstawiciela idei ofiary krwi, którą składa pod szablami oddziałów Arslan-bega — już będąc obiektem heroicznej mitologizacji w ustach gminnych komentatorów słowiańskiego pospolitego ruszenia. Przykład drugi, inspiracja pieśnią, dotyczy historycznego dzieła *Kaleš Ang'a*, posługującego się tym samym idiomem ideowo-stylistycznym, choć mocniej zbeletryzowanego i odnoszącego się do realiów szesnastowiecznych — czasu podbojów Sulejmana Wspaniałego, kariery słowiańskiego wezyra Mehmeda Sokolovicia i jego macedońskiego odpowiednika Angela. Porwanie siostry tegoż, tytułowej bohaterki, konstruuje zdeterminowany owym faktem motyw kuszenia (daremnego turczenia dziewczyny dostarczonej do prilepskiego kadiego) — w czystej postaci obecny w strukturze pieśni i podkreślający istotną jeszcze w ówczesnych warunkach tożsamość przynależności religijnej oraz etnicznej (*Makedonska krvava svadba* Vojdana Černodrinskiego uczyni zeń argument polityczny, dramat ten bowiem rozgrywa się w rzeczywistości późniejszej, w której dopuszczalne już było złożenie prawnej skargi przeciw gwałtownikowi za pośrednictwem cudzoziemskich konsulów i Cerkwi). Zgodnie z logiką zadośćuczynienia niesprawiedliwości — z koniecznym motywem zdrady — po wyzwoleniu uprowadzonej rozegra się batalia o rodzinny gród, ukazana przez pisarza nie tylko w obrazowej konwencji epiki ludowej, ale i z nowoczesną świadomością istnienia mocy kolektywnej składającej daninę życia w czasach sprzyjających już poddańczemu uspokojeniu i rozprzężeniu. Daremność wszelkich czynów powstańczych przez pół tysiąclecia stanowiła także w pieśniach źródłowych czynnik sakralizujący moralne niezdecydowanie, życie „czynem wewnętrznym”, pokorne oczekiwanie na zrzucenie tureckiego jarzma siłą nadprzyrodzonej interwencji.

¹² Ibidem, s. 7—9.

Słabości kompozycyjne prozy historycznej Popova, wynikające z przyjęcia perspektywy „gęślarskiej”, nie przeszkodziły w ustanowieniu nagrody jego imienia za twórczość o takim właśnie (historycznym), a nie folklorystycznym profilu. Do początkowego sposobu artykulacji estetycznej pisarz powróci jeszcze w mniejszych formach (wspomniana humorystyczna nowela *Mariovski panag'ur* z pierwszorzędną kreacją popa Apsiki — wiejskiego uwodziciela i żartownisia, *Itar Pejo* stanowiący topos sam w sobie — tu przedstawiony bez nihilistycznej transformacji wcielonej w dzieło Janevskiego, *Šak'ir Vojvoda* — afirmacja legendy zbliżonej chronologicznie i konwencjonalnie do pierwszego utworu o tematyce ilindeńskiej). We wszystkich tych tekstach rekonstrukcja poetyk opowieści, rozmowy, anegdoty, a nawet uwspółcześnionej legendy jest niepodważalnym argumentem przemawiającym za spontanicznym postępowaniem twórczym, sięgającym bezpośrednio do tradycji dialogowości nieliterackiej i czyniącym z estetycznego instynktu grupowego podstawowe kryterium wartości ekspresji językowej. Ponadto rola pisarskiej pracy Popova polega może nie tyle na zainteresowaniu samym opisem etnograficznym, bo na tym polu całkiem dobrze radziła już sobie nauka o folklorze, ile na realizacji uniwersalnej funkcji osławiania niewyrobionego czytelnika z książką — na poły dokumentalno-kronikarską, na poły wysokoartystyczną.

Związki w ramach trójkątnego układu pojęć „opowieść folklorystyczna — regionalna proza realistyczna — powieść społeczno-obyczajowa” są wciąż przez pierwsze piętnastolecie powojenne na tyle silne, że — poza poetyką socrealizmu — utrwaliło się utożsamienie zasięgu metody realistycznej *sensu stricto* z bezwartościowymi anegdotami, gawędami w pseudopatriotycznej manierze, powierzchownymi adaptacjami przekazów ludowych, zanieczyszczonymi przerostem opisów etnograficznych. Takie zarzuty w formie szczególnie celnej stawiał pisarstwu wychodzącemu z cienia dziewiętnastowiecznej tradycji Dimitar Solev, ale ekstrakt wartości — czy antywartości — realizmu folklorystycznego (spotyka się też termin „baven realizam”) odwzorował się nie tylko w narracjach aprobujących społeczną komunikatywność wiejskiej swojskości. Niezwykle trwale — bo usadowionej na płaszczyźnie wielowiekowego schematu psychologii zbiorowej — prowincjonalnej mentalności *palanki* czy *čaršiji* nie poświęcono dotychczas tomów analiz społeczno-filozoficznych, aczkolwiek dotknęło ją ostrze ironii nie wprawionych jeszcze w artystycznym rzemiośle pionierów prozy nowomacedońskiej. Jeżeli u Popova prymat regionalizmu (termin wymagający zresztą w innym miejscu sprecyzowania, ponieważ jego nadużycie w tutejszej krytyce literackiej przenosi się nierzadko na obszary odległe od tematyki tekstów) ma podstawy i biograficzne, i ontologiczno-narracyjne (wewnętrzny dialog wspólnoty naturalnej), to w twórczości Jordana Leova — zwłaszcza w typowym pod tym względem dziele *Pobratimi* (1956) — wynika także z krytycznego

zaangażowania w lokalne problemy wywołane przez dialektykę zmian historycznych.

Wymieniona powieść, należąca chronologicznie do pierwszej piątki reprezentantek gatunku w realiach powojennych, pierwotny model dokumentacji etnograficzno-językowej rozwija o tyle, że dokonuje pewnej socjologicznej, „felietonowej” wiwisekcji środowiska małomiasteczkowego (mimo udawanego kamuflażu łatwo rozpoznać w nim Veles). Opisy lokalnych intryg i anatem, analizy kawiarnianych plotek, ożywiających senną roślinność społeczności międzywojennej prowincji przyćmiewają równie karykaturalne losy indywidualne, którym Leov użyczą groteskowej malowniczości, zastępującej sensowność fabularną poczyną ich nosicieli¹³. Dwaj „pobratymcy” — powracający z Ameryki naiwny, lecz zamożny John Angeloff (Jovan Angelov) i miejscowy spryciarz Jovče Elez wchodzą w interakcję opartą na klasycznej formule typizacji postaci. Dzieje ich związku ilustrują zjawiska interesujące realistów krytycznych i pisarzy socjologów: kupiecką chytrąść małych spekulantów, mentalność rzemieślników, duchownych, przekupnych policjantów i polityków kuriozalnej pod względem autonomii prowincji „Południowej Serbii”. Właściwa akcja — starania poddanego obsesji dolara i dinara byłego emigranta o otwarcie kopalni — ginie w nagromadzeniu polilogów, małych dyskursów cząstkowych między obcymi i miejscowymi, jak też w obrębie każdej z tych sfer z osobna. Bohater zbiorowy gra rolę o wiele ważniejszą, od machinacji łapówkarskich i donosów do opierania się zmianom i „strojenia sobie żartów” z przybyszów rozciąga się rejestr zachowań społecznych zdeklasowanych półmieszczan, urzędników serbskiej administracji, kawiarnianych próżniaków, fryzjerów, prostytutek, zgryźliwych starych panien, przedsiębiorczych kombinatorów, nieuważnych inspektorów, hazardzistów, wieśniaków i miejskich czeladników. W opowieści-kronice, która nie może się równać z panoramą Balzaca przede wszystkim pod względem dopracowania stylu, zbiegają się dwa rodzaje kolektywnych podań: ludowa anegdota, w rozbudowanej formie pobrzmiwająca w jednostkach narracyjnych w rodzaju dialogów kawiarnianych, a funkcjonująca w redukcji jako wędrowna plotka, oraz struktura satyryczno-parodystyczna wyższego rzędu o genezie literacko-publicystycznej, nie wolna wszak od schematyzacji i cech gogolowskiego „folkloru czynników oficjalnych”. Obiektem nadrzędnej stylizacji gawędziarskiej są przyczyno-

¹³ W literaturach przechodzących przez fazę konstituowania wartości nowoczesnych wzorce osobowe często skupiają się w barwnych indywiduach, syntezykujących narodowe kompleksy. N. Georgijew podaje przykład bułgarskiego parweniusza Baj Gania — bohatera „przedpowieści” Aleko Konstantinowa: „Odrzucając pokusy schematu Bachtinowskiego, według którego przyszłość ma nie rycerz, lecz giermek, wyrażamy pogląd, że w swym późniejszym rozwoju społeczeństwo bułgarskie i kultura oscylują między Baj Ganiem i Najdenem Stremskim jako ekstremalnymi hipostazami realiów społecznych [...]” — *O pewnym milczącym dialogu w literaturze bułgarskiej*. „Pamiętnik Słowiański” 1985, t. 35, s. 124.

wo-skutkowe rozwinięcia podtytułów rozdziałów, co w prozie awanturniczej czy humorystycznej miało przygotować czytelniczą uwagę (tu przypomina się Stevan Sremac), a u Leova stanowi sygnał obramowania o podstawie kolokwialnej: „Reklamirana idila. — »Povelete!... Molam!«. — Ovenot treba da se striže. — Plač za zrnce srek'a. — Samo pesnata trgna po niv.”¹⁴ Słabo zaznaczona literacka dygresyjność uzupełnia w polu intertekstualnym próbki czystych cytatów — „gradski pesni”, w tym serbskie, przytaczane zazwyczaj we fragmentach czy urywki dialogów chłopskich, pisane na ogół stylizowanym dialektem. Komizm sytuacyjny oraz słowny rodzi się na styku postaw tradycyjnej i cywilizacyjnie pozornie bardziej zaawansowanej, na granicy dialektu i żargonu administracyjno-inteligenckiego. Anegdotyczność nie opiera się na zestawie kilku humorystycznych sytuacji, lecz wynika z sensu środowiskowej gry językowej i konserwatywno-kpiarskiego światopoglądu *čaršiji*, co jednak ukazane zostaje w manierze naiwnie referującej jako część drobiazgowych segmentów opisowych — podobnie jak w pracy literackiej Popova. Nasycenie potocznymi dialogami, szczególnie w pierwszej części powieści *Pobratimi*, przesłania poważniejszą tezę socjologiczną, ujawniającą się dopiero w scenach kulminacyjnych (zaliczyć można do nich również zbiorowe wieczorne pijaństwo, w porządku architektonicznym utworu służące prezentacji poglądów postaci) i przekraczającą wymiar wąskiego studium środowiska. Doraźność argumentów narratora — porównywanych nawet z odległym w czasie manifestem krytyki społecznej *Hlapec Jernej in njegova pravica* Ivana Cankara¹⁵ — oraz koncentracja na zbyt wielu wydarzeniach podlegających relacjonowaniu — nie pozwalają na uznanie dokonanej przez Leova waloryzacji struktury folklorystycznej ani za wierną rekonstrukcję, ani za twórczą interpretację. Na przeszkodzie artystycznie spójnemu utrwaleniu cech socjokodu *palanki* stanęło zobowiązanie sprostania współczesnej diagnostyce społecznej i marksistowskiej historiozofii, wypełnione w jednakowym stopniu niekonsekwentnie.

Jeszcze inna możliwość wykorzystania idiomu nieliterackiego rysuje się w chwili przyjęcia opcji narracji „neomodernistycznej”, przesyczonej na równi kolorytem środowiskowego stylu funkcjonalnego i psychoanalityczną wieloznacznością lirycznej introspekcji. Postępowanie tego rodzaju przebiega zazwyczaj wtedy, gdy nieokiełznany pisarski temperament trafia na opór materii faktograficznej, chcąc wyzwolić z niej maksymalny efekt ekspresji i semantyki kontekstualnej — przykład Sotira Guleskiego i jego trzyczęściowej sagi prilepskiego rodu Šilegovów *Furii* (1962—1980) przywołuje się tu często, konfrontując zarazem z serbską modernistyczną „kroniką instynktu” *Nečista krv* Borisava Stankovicia. Przejęte przez Guleskiego diagnozy z pogranicza

¹⁴ J. Leov: *Pobratimi*. T. I. Skopje 1980, s. 82.

¹⁵ Por. H. Georgievski: *Makedonskiot roman 1952—1982*. Skopje 1983, s. 57.

marksizmu i freudyizmu, a nade wszystko dominacja motywacji biologicznej, uczyniły z tragicznej „historii-legendy” groteskową przypowieść o „przekleństwie rodu”, nad którym ciąży niepokojące znamie nieprzystosowania. Autor długo przez krytykę ignorowany lub nie rozumiany z powodu niezdiscyplinowanej manieri narracyjnej także przywołuje temat „kondycji” *čaršiji*, jednak stosowanie folkloryzmów ogranicza do — nienaturalnego w zestawieniu z całością dyskursu — sterowania stopniem prawdopodobieństwa dialogów. Panoramiczna wizja *milieu* wchłania bezładne jednostkowe namietności i interesy bohaterów, porządkując je wedle zasady przynależności do różnych grup i zgodnie z nią stosując to archaizmy, to turczyzmy, to dialektyzmy¹⁶. Istota językowej dynamizacji stylu spajającego owe wypowiedzi polega u Guleskiego na scenariuszowym budowaniu fabuły i dialogów oraz rozroście płaszczyzny leksykalnej, co potęguje wrażenie werbalizmu (wyrafinowane językowo monologi-spowiedzi, odkurzona modernistyczna egzaltacja, eliptyczna składnia, wysoka frekwencja wersalików). Etniczno-biologiczne źródła światopoglądu mają tu znaczenie archetypiczne i wiążą się z kultem siły pierwotnego instynktu, fatalizmem uwikłanym w sieci przesądów, przekonaniem o odwieczności „opowieści ziemi” (motyw przywiązania doń znany z wcześniejszej dosłownej przeróbki w powieści *Meg'a*). Już nie imitacja zatem, a na wskroś współczesna kreacja mrocznej świadomości „bohatera z gromady” rządzi ideową i narracyjną aktualizacją motywu kłówny prześladowanej ród w piekle historii. Korzenie modernistyczne są w dokładniejszej analizie podobnego dokumentu atawizmu nie do ominięcia i może nawet ważniejsze od powierzchniowych zapożyczeń z literatury ustnej.

We wszystkich wyszczególnionych przypadkach (Popov, Leov, w mniejszym stopniu Guleski) wyższe instancje weryfikujące artystyczne walory tekstów kultury środowiskowej znajdują się w obiegu pojęć tematycznie i formalnie związanych z postrzeganiem uniwersum kategoriami ojczyzny prywatnej. Charakterystyczna dla niego inkluzywna wizja świata oraz języka w widoczny sposób przeciwstawia się programowemu otwarciu na myślenie dialogowe, właściwemu literaturze wykorzystującej jedynie materiałowo tradycję regionu. Społeczno-kulturalne uwarunkowania regionalizmu w piśmiennictwie macedońskim nie wiążą się z czytelniczą modą, polityką czy dyferencjacją etniczną, wynikając raczej z niedowartościowania pisarskiego etosu pochodzenia i pożądanej jego nobilitacji w oficjalnym prądzie kultury artystycznej. Z tego powodu pojęcie regionalizmu — z natury swej często połączone

¹⁶ O głębokiej, nie ornamentacyjnej funkcji „cudzej mowy” pisze K. Budzyk: *Gwara a utwór literacki*. W: *Stylistyka teoretyczna w Polsce*. Red. K. Budzyk. Warszawa 1946, s. 221—234. Problem dialogu z literaturą ogólnonarodową omawia R. Sulima: *Literatura a dialog kultur*. Warszawa 1982.

z czasoprzestrzenią utraconą — bywa przenoszone z kwalifikacji dzieł folklorystyczno-realistycznych lub o profilu baśniowym czy kronikarskim na diagnozowanie utworów społeczno-obyczajowych, w których mit wspólnej ziemi jest tylko jedną z wielu części składowych konstrukcji estetyczno-światopoglądowej. Dlatego folklorystyczną podstawę należy zakwestionować w licznych wypadkach obcowania z tekstami umownie, krytycznoliteracko określanymi jako należące do nurtu regionalizmu: *Selo zad sedumte jaseni* Slavka Janevskiego przesiąknięte jest retoryką perswazyjną, *Prilepski raskazi Kule Čašule* ponadtematyczną i stylizacyjną kreację atmosfery rodzinności wynoszą ukierunkowanie biograficzno-pedagogiczne (apoteoza minionej młodości, wychowawcze znaczenie mimetycznych i „beletrystycznych” opisów środowiska oraz zdarzeń w nim zachodzących), wreszcie wczesna proza G’org’i Abadžieva, a zwłaszcza Ivana Točko, pod powłoką narracji skupionej na sprawach zbiorowych kryje orientację na czysty dziewiętnastowieczny realizm — ewentualnie z zacięciem społeczno-krytycznym — a nie na poetykę przekazu ustnego, ludową fantazję czy inne oczekiwane wyróżniki pisarstwa regionalnego w sensie zbieractwa i przetwarzania lokalnych historii bądź bezpośredniej nimi inspiracji.

Kompleks środków rekonstruujących zostaje w przekształceniach wypowiedzi żywiołu ustnego ostatecznie zarzucony na rzecz zabiegów interpretacyjnych na początku lat sześćdziesiątych. Liryzacyjne poczynania wokół fabuły, dalej posunięta stylizacja i śmielsze wprowadzanie elementów fantastyki towarzyszą konstruowaniu typu dialogów bezpośrednich z cechami językowej redundancji i rzeczowych, bywa że i naturalistycznych opisów — wewnętrzny rozkład akcentów formotwórczych ulega więc polaryzacji. Najbardziej ważne zmiany zachodzą na płaszczyźnie nadawczej, coraz bardziej odległej od konwencjonalnej instancji narratora wszechwiedzącego, zajmującego względem rzeczywistości wiejskiej — obszaru dominacji tradycyjnego porządku komunikacyjnego — stanowisko oficjalnego programu społeczno-politycznego i dysponującej w związku z tym nieograniczonymi możliwościami interwencji w tok fabuły¹⁷. Odchodzącego autora-narratora zastępuje nie identyfikujący się już ze świadomością obiektywnego „kompilatora danych” komentator wewnętrzny, „neverodostoen raskažuvač”, którego wiarygodności i tożsamości często nie sposób sprowadzić również do przymiotów którejs z kręgu występujących postaci (mimo pozorowanej stylizacji na gawędę w gronie osób sobie znanych, zwrotów do słuchacza lub wręcz obecności kolektywnego podmiotu narracji). Rozdzielenie kompetencji autora i narratora, wielokrotnie w narodowych historiach prozy tego stulecia opisywane, w omawianym

¹⁷ Dokładniej rozważa sprawę V. Uroševik’ w teoretycznym studium *Promeni vo stavot na naratorot vo makedonskata proza za seloto na preminot meg’u pedesettite i šesettite godini, Niškata na Arijadna*. Skopje 1986, s. 204—212, skąd zaczerpnięto główną tezę analizy zjawiska.

przypadku oznacza wycofanie się autora z kontroli nad spójnością i współzależnością wypowiedzi bohaterów i utwierdzenie pozycji narratora naiwnego, bezkrytycznie przyjmującego klisze językowe i hasła kulturowe spoza własnego środowiska. Autorski komentarz ogranicza się do ironii odpowiadającej na iluzję opowiadacza, co w statycznym kanonie narracji przybierało najwyżej kształt pobłażliwości „reżysera” wobec „aktora-naturczyka”¹⁸.

Mimetycznemu odwzorowaniu *ambiance* ludowej wspólnoty z najlepszym artystycznym skutkiem wypowiada posłuszeństwo Živko Čingo w zbiorach opowiadań *Paskvelija* (1962) i *Nova Paskvelija* (1965). Dziełom tym, badanym wielokrotnie w ramach refleksji krytyczno-, historyczno- oraz teoretycznoliterackiej¹⁹ wypada się zatem przyrzeć wyłącznie pod ograniczonym kątem transformacji kategorii poetyki przekazu ustnego, gdzie proces relatywizacji zaszedł najdalej. Powołując się niejednokrotnie na doświadczenia osobiste (do klasyki macedońskich poetyk sformułowanych należy już wywiad, jakiego twórca udzielił Petarovi T. Boškovskiemu w roku 1970²⁰), wpływ idiolektu Marka Cepenkova, oddziaływanie lektury radzieckich praktyków *skazu* z Izaakiem Bablem na czele, a nawet modelu opowiadania fantastycznego Edgara Allana Poego czy Ernsta Hoffmanna, część krytyki literackiej ulega skłonności do przeceniania zewnętrznych wpływów „syntaktyki kulturowej” na niepowtarzalną wrażliwość pisarską. Stosunkowo największy dystans wobec prób uczynienia z Činga osobowości syntetycznej

¹⁸ P. Kowalski pisze o „prawie plotki” w tekście stylizowanym na ustny oraz podkreśla konsekwencje przejścia od oralności do piśmienności: dekontekstualizację i depersonalizację mowy, odmienną pojmowania „prawdy” przez nadawcę i odbiorcę, wzmocnienie analityczności prezentowanego myślenia. — *Współczesny folklor i folklorystyka*. Wrocław 1990, s. 52–53. Z kolei J. Bartmiński sytuuje opozycję pisemnego i ustnego sposobu wyrażania na poziomie specyficznych struktur gramatycznych typu formułiczności tekstu w epice serbskiej. Formułiczność ta, charakterystyczna dla form takich, jak list czy modlitwa, ma być nie tyle wyznacznikiem ustności, ile kolektywności komunikacji językowej. — *Opozycja ustności i literackości a współczesny folklor*. „Literatura ludowa” 1989, nr 1, s. 6–7.

¹⁹ Między innymi w komentarzach: S. Micković: *Živko Čingo ili govor što ne se naučiva. Tolkuvanja*. Skopje 1973, s. 35–50; G. Stardelov: *Živko Čingo ili meŕu prvot i šestiot den. Portreti i profili*. Skopje 1987, s. 254–264; V. Urošević: *Vreme na golemite promeni. Mreža za neulovivoto*. Skopje 1980, s. 149–159; por. także C. Juda: *Literatura w stanie podejrzenia (współczesna proza macedońska lat sześćdziesiątych XX wieku)*. Kraków 1992, s. 79–91 oraz S. Lekovski: *Literaturnata kritika za deloto na Živko Čingo*. „Spektar” 1986, nr 8, s. 179–188 (bibliografia licząca 168 pozycji).

²⁰ „Ušte od najranoto detstvo imav možnost od ustata na tatko mi koj vo mesnosta važeše za eden od najdobrite raskažuvači i pejači, da čujam ogromen broj prikazni, potoa sekakvi kažuvanja za »životišteto«. Osobeno kažuvanjata za životot bea silni, čisti, raskažani so razbirliv, blizok jazik, vednaš vo dušata da ti se vsadi bolka za onie za koi se govoreše. [...] Rečiš sekoj den kuk'ata ni beše polna so sekakov svet. Povek'eto bea rabotnici, drugari na tate, zanaetčii, popovi, G'upci, Turci, pijanici, lažlivci, revolucioneri, partijci, filozofi [...]” — *Intervju na Petar Boškovski so Živko Čingo*. „Razgledi” 1970, nr 1, s. 53.

i niewolniczej względem tekstów cudzych zachowują Slobodan Mickovik²¹ i Hristo Georgievski²² — autor o nastawieniu zdecydowanie ergocentrycznym.

Oglądana z perspektywy formalnej, metoda Činga wydaje się równie nowatorska, jak poddawana ostatnio coraz częściej apoteozie wartość zakamuflowanego buntu antytotalitytarne. Stylistyczno-narracyjny punkt wyjścia jest rozdwojony: surowy język mówiony i ustny tekst folklorystyczny rzadko z sobą współgrają, zwykle na niekorzyść tego ostatniego. Archaiczną normę stylu ludowych opowiadań zauważa się w obu cyklach paskvelskich słabo i w zdecydowanej opozycji (często jako parafrazę) w stosunku do mowy żywej, nie wyuczonej. Kult tekstu zasłyszanego nie przejawia się bynajmniej w jego nie obrobionej asymilacji, co mogłoby kreować jedynie reporterski rodzaj prawdziwości, lecz zmierza do symbolizacji anegdoty, redukcji epickości na rzecz podkreślenia fundamentalnych dylematów moralnych, utrwalenia elokucji „monologu-spowiedzi” i przeniesienia opisu zwykłych spraw w wymiar uniwersalnej kosmologii. Fabularna wartość przekazów rodzinnych (motywy z życia rodzinnego zajmują poczesne miejsce, choć trudno dostrzec istotne konstrukcyjne postacie kobiece) i środowiskowych w zderzeniu z frazeologią ruchu wyzwolenia społecznego mitologizuje się i staje *antidotum* na nieufność wobec kuszącej utopii, zbawczym podaniem w języku przodków. Stopniowe przekształcanie lęków rodem z fantastyki folklorystycznej (wydłużone pory roku, złe duchy) w obawę przed anomaliami natury (powodzie i susze) ilustruje powierzchowną zmianę stosunku mieszkańców Paskvelii do odziedziczonej wiary za sprawą narzuconej kliszy „wiejskiego zabobonu”. Archaiczne symbole deszczu czy wiatru (odrodzenie, zmiana) odnoszą się do sfery współczesnego racjonalizmu, rozbijając jego argumenty antropomorficzną naocznością (motyw wiatru zbłąkanego). Fragmenty tekstu o zabarwieniu fantastycznym autor nieznacznie archaizuje, wskazując na ich niedzisiejsze przesłanie, ale pozbawia też mimetycznej wiarygodności miejsce bytowania zbiorowości, rezygnując z potencjalnej mocy szczegółu realistycznego. Zamiast niego pojawia się struktura alegoryczna, przez motyw ziemskich kataklizmów wchodząca w obszar elementarnego dualizmu (obecnego

²¹ Argument podobnej sytuacji pozaliterackiej: „[...] vremeto za koe zboruva Čingo e po mnogu svoi belezi slično na vremeto što go preživuva Rusija vo tekot na Prvata svetska vojna, Revolucijata i kontrarevolucionernite napadi vrz nea [...]”, w sposób elementarny widzianej przez sztukę jako „najednostavno iskažani najpotresni čovečki sostoibi”; ale też postawiona zostaje „prywatna hipoteza” formowania się charakteru literackiego Činga na podstawie dawniejszych źródeł wspólnych jego utworom i prozie Babla: „[...] imam vpečatok (koj ne mora da se dokaže) deka vrz nea povek’e vlijaela prikaznata na Čehov [...] vo domenot na emotivnoto i poetskoto.” — S. Mickovik: *Živko Čingo ili govor...*, s. 42–43, 50.

²² H. Georgievski: *Poetikata na makedonskiot raskaz*. Skopje 1985, s. 31–33, 116–135. Część jego spostrzeżeń ulega tu rozwinęciu w kontekście transformacji tradycji folklorystycznej.

zarówno w tradycyjnych pieśniach mitologicznych, obrzędowych, jak też w warstwie filozoficznej eposu ludowego) i zatrzymująca czas fabularny na poziomie nieokreśloności mitycznej. Pozbawienie wyznaczników tej fabuły ugruntowania chronologicznego przywodzi na myśl zjawisko rytmu „wiecznie trwałego słowa” w podaniu. Unikanie fotograficznych realiów rekompensowane jest nadnaturalną semantyką tragizmu jednostkowego lub grupowego, ujawnianą w motywach hiperbolicznie ukazywanego pejzażu, śmierci i strachu, przeciwstawianych dialogowo kreowanym wydarzeniom z poziomu prawdy historycznej pierwszych lat powojennych. Sakralizacja przyrody, świadka rudymenarnego konfliktu, utwierdza się dzięki powtarzalnym symbolicznym syntagmom, a zawieszenie samych symboli między naturą a etyką odkrywa baśniową wrażliwość wyobraźni (klasyczny przykład: niszczycielskie zaślepienie przeciwstawione obrazowi motyla ze złotym pyłem na skrzydłach — delikatną powłoką piękna — *Peperuga so zlatna prav*).

Szczerość naiwnego narratora i jego otwarty stosunek do cudzych poglądów wynikają częściowo z biograficznego związku z bliskim mu światem i znanymi ludźmi (opowiadacz definiuje siebie jako jedynego młodzieńca nieanalfabetę w całej Paskvelii, ale przenosi też wartość autorskiej reminiscencji — *Ponekogaš koga k'e zaduva južniot vetar*), częściowo z dopuszczonej przez narracyjny kontrapunkt naturalnej dla prostego człowieka, niedyskretnej introspekcji w życie bliźnich. S. Mickovik' dostrzega ów dar towarzyskiej empatii u samego Činga, wydobywając na światło dzienne godne uwagi wspomnienie: „Toj imaše fenomenalno pametenje koga se raboti za lug'eto što gi srek'aval niz životot. Pameteše damnešni poznanstva, gi pameteše i lug'eto i iminjata i likovite, i nivnite sudbini, i nivnata semejna položba, i što im se slučilo, i kako im učele decata, i koga im umrele roditelite. Čingo imaše najgolem broj prijатели, poznati, znajni, bliski i dalečni lug'e od site što gi znam. Osobeno imaše razvieno čuvstvo da pronikne vo sudbina na semejstvo, da ja protolkuva, da ja razbere, da sočustvuva. [...] Zatoa negovite bliski i znajni lug'e bea od site vozrasti, od site sloevi, od razni kraišta i nacji, so različni ubeduvanja i obrazovanija.”²³

Partnerskie relacje między kilkoma narratorami naiwnymi — wyrażającymi nierozzerwalnie zrośnięte w ich psychice pierwiastki jawy i snu (rozprzężona poetyka halucynacji uwidacznia się na przykład w opowiadaniu *Gluvc* czy w bardziej groteskowych późnych tekstach, jak *Vljubeniot duh* z 1976 roku, sama w sobie decyduje nawet o rozstrzygnięciu konfliktów) — opierają się na podobnej eksterioryzacji wielu osobniczych „opowieści wewnętrznych”. Ponadczasowość wspólnoty sąsiedzkiej można odczytać z odmiennej pod względem gatunkowym genealogii rodów paskvelskich *Rabi božji paskvelski*. Osobiste intonacje we wszystkich prezentowanych fabułach zlewają się w psycho-

²³ S. Mickovik': *Poetikata na Živko Čingo. Zbor i razbor*. Skopje 1990, s. 112—113.

logiczny i językowy dialog przeżyć, sprowokowanych brzemieniem w skutki dla bohaterów wydarzeniem wyjściowym. Jego formuła ontologiczna ma pochodzenie apokaliptyczne i, podobnie jak w strukturze opowieści wspomnieniowych, sublimuje w sferę kosmiczną cezury pożarów, powodzi, przesiedleń, głodu i chorób. Dyskurs baśni antropologicznej, rozumianej jako obdarzona cechami parabolicznymi opowieść o cudownych losach reprezentantów wspólnoty ludzkiej²⁴, wyrasta na podstawie tragicznego w swej dosłowności i trywialności bytu „wyzwolonej z uciemżenia” klasy społecznej. Zamierzona niedoskonałość techniczna cyklów paskvelskich (przewaga konstrukcji epizodycznych, nie umotywowane meandry akcji) i ich estetyczne niezrównoważenie (sentymentalna baśniowość wobec ironiczno-krytycznej Gogolowskiej hiperboli) rezonują intensywnie w warstwie narracyjnej. Dynamiczne wahania wewnątrz niej, zaniedbując ustalenia fabuły na korzyść kolokwialnej symboliki podmiotów wypowiedzi lub mieszając czas obiektywny z subiektywnym, stwarzają złudzenie opowiadania spontanicznego. Zmiany fizjonomii narratora są uderzające: dokonawszy dzieła opisowej obserwacji losu bohatera, oddaje przywilej prowadzenia dyskursu jemu samemu i dopuszcza ingerencję czynnika fantastycznego (u Georgievskiego ten fenomen określa się mianem „kombinatorna imaginacja”). Konsekwencja bezdusznej indoktrynacji społeczno-ekonomicznej na wsi odbija się w lustrze psychologii indywidualnych, by natychmiast zostać zrównoważoną przez obronną reakcję myślenia magicznego. Na dwubiegunowej, symbolicznej wizji świata (dobre przeciw złemu, stare przeciw nowemu, subiektywne przeciw obiektywnemu) wspiera się sparafrazowana motywacja folklorystyczna obiegu artystycznego — cechy baśni w relatywizacji czasoprzestrzeni²⁵, funkcje wstępu i zakończenia opowieści, transpozycja obrazów biblijnych, zwłaszcza potopu, lapidarność relacji i typizacji postaci zaczerpnięte z wzorca podaniowego itp. — oraz potocznego — opozycyjność „światoobrazów” językowych wielu zapewniających o prawdziwości swych słów narratorów. Wielopłaszczyznowe kontrastowanie ideowo-stylistyczne wraz z grą pozorów widoczną w reinterpretacji prawd oczywistych i w operacjach persyflażowych wokół mitu kolektywizacji (ośmieszony żargon polityczny: *Borba protiv požarite, Gluvcite na semok'niot*

²⁴ Przyjmujemy tu wy tłumaczenie, że — w przeciwieństwie do legend i mitów — baśń lud uznaje za zmyślenie, rozwijając jej postać „czarodziejską”, fantastyczną. Zakresy znaczeniowe pojęć baśni i bajki magicznej w przybliżeniu się pokrywają, a zasięgowi tej ostatniej odpowiada ściśle określona liczba podlegających zamianom i asymilacjom wątków w katalogu Aarnego i Thompsona. Często w prozie literackiej „rzekoma »baśniowość« nie jest niczym innym, jak synonimem mitografii artystycznej, »kryptoautobiografii«. — R. W a k s m u n d: *Bajkosfera, czyli o użyciu semiotycznym fabuł baśniowych*. „Litteraria” 1978, t. 9, s. 114. Por. także J. Ł u g o w s k a: *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*. Wrocław 1981 oraz M. P o p o w i ć - R a d o w i ć: *Srpska mitska priča*. Beograd 1989.

²⁵ Na tym tle uderza mityczna wartość *constans* nie zlokalizowanej wsi Paskvel, podobnie jak Kukulina Janevskiego.

Bog i wiele innych przykładów) w drugiej dekadzie przyspieszonej ewolucji literatury macedońskiej jest techniką nowatorską. Metafora losu poddanego zmienności procesu ustnego relacjonowania przewyższa u Činga jednostronnie techniczną konwencję *skazu*, z jego „biograficzną diachronią” życiowego doświadczenia opowiadającego, wielością chaotycznie poruszanych tematów i gramii stylistycznymi. Napięcie między anegdotą a parabolą przekłada się na język opozycji „nieskomplikowana prawda zdrowego rozsądku — symbol dramatycznego zagrożenia jedności świata”. Krytyka prymitywizmu ludzkiego, wyostrowana nieomal w konwencji burleski, prowadzi do rozdwojenia systemu wartości, pozwalającego narratorowi oficjalnemu kpić z drobnych herezji i przesądów ludu, a naiwnemu gawędziarzowi szukać wsparcia w antropomorfizowanej naturze i kolektywnej mistyce. Opisywane z dziecięcą prostodusznością ludowe misteria swój faktyczny status kryją w rzeczywistości onirycznej, odreagowującej presję zewnętrzną i odbijającej w krzywym zwierciadle fantazmy ślepej wiary w autorytety, absurdalną ideologizację życia, szablon nowomowy.

Literacka synteza różnych sposobów mówienia ma oczywiście szersze uzasadnienie, choć częściowo wynika z rozwarstwienia językowych „punktów widzenia”, jakie Čingo miał okazję od dzieciństwa jeszcze obserwować w społecznym wielogłosie własnego środowiska — powstawaniu konglomeratu języka polityków, przedstawicieli rozmaitych profesji, przesiedleńców i autochtonów. Dopiero całokształt tych kodów razem wziętych rzutowany jest u niego na elementarny środek przekazu ludowej opowieści. Polifoniczna semantyka brzmienia wplata się w wyobrażenia rzeczywistości alternatywnej, przez co głównie omawiana proza zyskuje miano nadrealizmu folklorystycznego, pochodnej latynoamerykańskiego realizmu magicznego²⁶. Z zasady dialogowego kontrastowania pisarz korzysta konsekwentnie na wszystkich poziomach wypowiedzi, co potwierdza jedna z nowszych interpretacji V. Uroševicia, stosująca bachtinowskie instrumentarium terminologiczne z kategorią karnawalizacji, parodystycznej imitacji ceremoniału na czele²⁷. Zgodnie z tego typu założeniem, czerpanie z zasobów parafrazujących detronizuje mowę koturnową, czyniąc z niej przedmiot działań antyapologetycznych i rozbijając z oficjalnej perswazyjności. Niski obieg kultury zostaje tym samym zasilony kolejnym czynnikiem „oswojonym” i zdemokratyzowanym. Wysokim celem doktrynalnym, sprowadzonym na ziemię przez mierne możliwości materialne, moralne i intelektualne, odmawia się w nowej sytuacji powagi, a subwersywna siła kpiny — w cyklach paskwelskich jeszcze nieśmiała

²⁶ Por. E. Šeleva: *Vlijanieto na Čingo vrz pomladata makedonska proza. Komparativna poetika*. Skopje 1996, s. 73—74.

²⁷ V. Uroševik: *Karnevalizacijata kako otpor protiv dogmatskata svest. Eden pogled vrz deloto na Živko Čingo, Mitskata oska na svetot*. Skopje 1993, s. 80—98.

— dochodzi z czasem do pełni głosu. Najlepiej świadczy o tym nie dokonczona, opublikowana w urывkach w 1990 roku powieść *Babadžan*, z samego tematu karnawału wydobywająca sens symboliczny, pełna elementów polifonicznych i „niskoobiegowych”: hiperbolicznych scen biologiczno-naturalistycznych, głosów uliczno-targowych z cechą przekrzykiwania, opisu koronacji jednodniowego władcy karnawału, „króla szaleńców” — Babadžana. Część akcji rozgrywa się na niezwykłym „targowisku opowieści”, gdzie uliczni sprzedawcy zachwalają swój towar — zbawienne dla duchowego zdrowia gawędy-światy — słowami zmodyfikowanej folklorystycznej typologii tematów²⁸. Niezdefiniowany czas akcji, określony najprawdopodobniej jedynie granicami trwania wielonarodowej na Bałkanach kultury karnawału, aktualizacja treści „dialektyki władzy ziemskiej i niebieskiej” w narracyjnej grotesce oraz psychologiczne ujęcie wyobraźni ludowej umacniają więc z czasem pozycję Činga jako dostarczyciela prozy synkretycznej w rysującym się przez całą dekadę rozłamie między producentami stereotypów a ich demistyfikatorami. Historycznoliterackie nieprawidłowości ewolucyjne są w tym przypadku korygowane zastosowaniem chwytu cytatu z kultury zachowawczej i skodyfikowanej oraz wydobyciem z niej możliwości oddziaływania na bieg spraw bliższych sumieniu pokolenia entuzjastów.

Wokół pisarstwa tak przełamującego konwencje opisu etnograficznego oraz tendencyjnej socjologizacji sytuuje się grupa tekstów autorów urodzonych, podobnie jak Čingo, w latach trzydziestych i dojrzewających artystycznie już po najgorętszym okresie polemik wokół „modernizmu” przełomu szóstej i siódmej dekady. Obecność spajającego czynnika pokoleniowego i wiejskiej w większości genealogii może służyć za wystarczające wytłumaczenie więzi,

²⁸ „[...] prikazni za ovja svet, prikazni za onja svet, prikazni što bilo, prikazni što k'e bidat, prikazni stari, prikazni novi, prikazni skokotlivi (ebski), za ozbilni i vozrasni svet, prikazni za močnata istorija na mačedonskiot narod, prikazni za mačedonskite carevi i kralevi, prikazni za slobodata, prikazni od turskoto vreme, prikazni od naše vreme (veseli i smešni), prikazni za svetci, prikazni za svitci, prikazni za skakulci, prikazni za bolesti, prikazni za vojni, prikazni za čvečkoto i nečvečkoto, prikazni za srek'ata i nesrek'ata, prikazni za spjenje (soninja i tolmačenje na soninjata), prikazni za skapotijata, prikazni za prvata gladija, prikazni za vtorata gladija, prikazni za prvoto ropstvo, prikazni za vtoroto ropstvo, prikazni za svite ropstva, prikazni za pravdata, i nepravdata, prikazni za Debelata žena — pobratimka na to Natemago, prikazni od životot (vistinski), prikazni zamisleni i izmisleni (lažni), prikazni za ljudite, prikazni za iminjeto, prikazni za izednicite, prikazni za predavnicite (judite), prikazni za Jankula so dva kura, prikazni za debelenje, prikazni za slabeenje, prikazni za vlasta (od minatite vremenja), prikazni za vampirite, prikazni za nagluvite, prikazni za šatenite (vo noze, vo race, vo um), prikazni za bogati, prikazni za siromasi, prikazni za slabo živčane, prikazni napraj dobro da si najdeš lošo, prikazni ebati umot, prikazni za mokite na narodot [...], prikazni za golemiot um, prikazni za maliot um, prikazni za čvečkot nemuz, prikazni za čvečkata sramota, prikazni za morinjata, prikazni za dalečnite zemji, prikazni za praznicite (Sveti Repajkokoš, Sveti Čist Ponedelnik, Sveti Nufrie i družii sveti), prikazni za zmii, gušteri i gušterici (koga životnite bile so čvečki lik i zboruvale) [...]” — Ž. Čingo: *Babadžan*. Skopje 1990; cyt. za: V. Uroševik: *Karnevalizacijata...*, s. 85.

aczkolwiek nie wyjaśnia rozbieżności twórczych efektów. Mało w cieniu Čingovskiego talentu wyrazisty, dorobek Jovana Strezovskiego, Boška Smak'oskiego oraz Mile Nedelkovskiego wzbogaca mimo wszystko wiedzę o modyfikacjach folklorystycznej semantyki i syntaktyki ze względu na kolejne przesunięcie akcentów w ideologii oraz estetyce przekazu. Zastanawia fakt większego niż wcześniej przywiązania do regionalnych rytuałów i wzorców fantastyki w porównaniu z przekładem na język współczesny wartości heroicznej epiki ludowej.

W pierwszym przypadku tendencji liryzacyjnej sprzyja — jak w powieściach *Sveto proketo* (1978) oraz *Zarek* (1981) — zawieszenie losu bohaterów w atmosferze duchowego kryzysu między wyborami czasu kataklizmu (wojny bałkańskie i dylematy „oswajania zła”), przenoszonego na metaforyczny obszar samotności i wykorzenienia wiejskiej diaspory. *Sveto proketo* komentuje się w kontekście struktury powieści poetyckiej²⁹, spajającej 27 autonomicznych jednostek tematycznych — miniatur, obwiedzionych ramą idei walki o przetrwanie. Zapis fragmentarycznych życiorysów mieszkańców peryferyjnej wioski, pełen — co oczywiste — także autentycznego materiału z kultury *rusticum* i próbek soczystego języka, służy zmaterializowaniu podstawowych (i wielokrotnie przez krytykę przywoływanych) kompleksów symbolicznych: korzenia, domu i ziemi. Dominująca w nich cecha fizycznej nieosiągalności, niemożliwości przyswojenia, otwiera problem rozerwania jedności świata pierwotnego, oglądanego jeszcze w sposób mityczno-poetycki, a już wydzieranego z przestrzeni dziedzictwa i wspólnoty przez indywidualne pasje oraz eksterminacyjny nacisk potężnych procesów społecznych. Redukcja planu naturalistycznego i fabularna nieokreśloność łączą się z abstrakcyjną sytuacją niemocy bohaterów, zdolnych raczej do powrotu w obieg rytmu natury, niż do podjęcia wyższego wymagania etycznego w egzystencji uwarunkowanej obciążeniem środowiska (transformacja motywu przekleństwa na podobieństwo rozstrzygnięć S. Guleskiego). Opowieści postaci organizuje „narrator nadtolerancyjny”, wahający się między konsekwentnym użyciem narzędzi budujących nastrój (liryzacja w początkowych partiach utworu oraz dramatyzacja) a kreacją „opowieści ramowej”, która poddałaby kompleks wieśniaczy bezpośredniej konfrontacji z refleksją uogólniającą losy jego przedstawicieli. Pierwszorzędne znaczenie planu rzeczywistego zostaje utrzymane w powieści *Zarek*, i tu także zasada „kolku životi — tolku sudbini” znajduje odniesienie do protagonistów wątku — mitu ponownego zasiedlenia opustoszałej wsi. W zachodniej części kraju wyludnienie prowincji było szczególnie intensywne po przeprowadzonej kolektywizacji. Odprowadzający kolejno swych sąsiadów w ich dalekie, często ostatnie podróże starzec Trpe

²⁹ Por. G. Todorovski: *I vistinata se izmisluva: ... ili pred romanite na J. Strezovski*. „Spektar” 1991, nr 18, s. 85—102.

(imię jakże typowe, w Macedonii występujące w przysłowiowych konstrukcjach wraz z wymownymi nosicielami symbolicznych metryk nadziei na przetrwanie — Trajče i Spase, utworzonymi od czasowników *trpi*, *trae*, *spasi*) ukazany jest w sytuacji elementarnej i w takiż niewyszukany narracyjnie sposób — emocjonalność typu lirycznego stanowi jedyny pomost wiodący nowelistyczną w zasadzie strukturę utworu do formy parabolicznej. Motywacja psychologiczna ilustruje przypadek chłopskiego oporu — i uporu — rozbijając nieomal dokumentalny autentyzm opisu, a niewzruszonej koncepcji wsi jako ontologicznego symbolu życia zbiorowego bliżej do inspiracji archetypami niż konkretem etnograficznym. Między innymi dlatego literacka monografia regionu Drimkol unika wszelkich pierwiastków interwencyjnych, a nawet nostalgicznych, natomiast tendencje rozrachunkowe oraz demitologizujący społeczne absurdy tragikomizm pokryte są doskonałym kamuflażem nieskomplikowanej poetyzacji.

Inną orientację reprezentuje proza o świadomym nastawieniu reprodukcyjno-dydaktycznym, zwrócona głównie ku trudnemu dialogowi z młodym czytelnikiem. Podejmowane w tym miejscu odstępstwo od prezentacji wyłącznie „pełnowartościowej” beletrystyki dla dorosłych ma służyć tylko przykładowemu ukazaniu zastosowania ustnej „post-poetyki” w dziełach rządzących się własnymi kryteriami i należących do odrębnego cyklu rozwojowego. Powstałe na gruncie takich przesłanek i zadań dzieło Boška Smak’oskiego — prócz tego także doskonałego humorysty — wiąże się nierozzerwalnie z poetyką bajki czy legendy i jako takie może stanowić przykład kolejnej ewentualności rozwinięcia wyjściowej folklorystycznej antynomii „znak sytuacyjny — znak literacki”. Podejmując w wielu utworach prozatorskich wątek życiowych peregrynacji bohatera naiwnego (lub „człowieka z nizin”, jak w historycznej powieści *Oblekata za dušata* — 1986), autor ten łączy w paradygmacie fantastyczno-sentymentalnym składniki romantycznej idei obrony tożsamości mimo przeciwnieństw z klasycznym schematem bajkowych lub awanturniczych perypetii³⁰. Przypowieść o walce dobra ze złem — rozbudowane opowiadanie lub odmiana mikropowieści *Cyek'e od devettiot rid* (1972) — zawiera w sobie zespół właściwości modelowych (przeplatanie scen realistycznych z fantastycznymi, gradacja napięcia, humanistyczny morał), pozwalający w historii chłopca przynoszącego ludziom cudowny bukiet dobroci odnaleźć wzorzec powtarzalnej fabuły. Rodzaj bezpośredniego, spontanicznego kopiowania przekazu ideowo-stylistycznego, któremu — jako matrycy poszukującego sprawiedliwości czy uśmierzającego moc zła — można by z powodzeniem przyporządkować konkretne bajkowe schematy fabularne, ewoluuje ku reprodukcji świadomej, przejawiającej się między innymi

³⁰ Realizują one klarowne sekwencje narracyjne, w których — wedle wizji Greimasa — typowe aktanty i predykaty współistnieją w działaniach w rodzaju poszukiwania czy walki.

w naturalistycznych aż do makabry opisach mąk bohatera w siedlisku niegodziwości Zolniku (przemianowanym po interwencji aktanta na Dobrino) czy obrazowaniu apokaliptycznym. Symultanimizm czasoprzestrzenny oraz jednowymiarowa kondensacja narracji, znamionujące morfologię i rytm bajki³¹, przyjęte są przez Smak'oskiego w pełnym wymiarze, podobnie jak układ prototypów moralnych i pouczający cel. Na marginesie wzorcowej formy i przybliżonego toposu Guliwera czytelnik otrzymuje jednak twór nieco hybrydyczny, w którym świat wyobraźni naiwnej zaludnia się przedstawicielami współczesnych kast („žiri-komisijata”, „predsedatelot”, „novinarite”, „turi-sti”), a wahania stylistyczne obejmują także elementy języka dziennikarskiego. O nadrzędnych dla akcji sprawach decydują wszak prawa wyobraźni magicznej, pozwalające staruszkę uznać za samowilę, zawracać wiatrom przed bramami miasta, a kwiatom wysyłać oślepiający blask (typowe animizacje i deformacje ontyczne). Logika rozwoju wydarzeń i sentencjonalne dialogi odsyłają do innego rozumienia literackości o folklorystycznej proveniencji niż drobiazgowa sprawozdawczość etnografa, zaangażowanie społecznika, trzeźwa demystyfikacja lub liryzacja wrażliwego moralisty, wobec czego i sens pisanie współczesnej bajki znajduje się poza kategoriami nowatorstwa czy ewolucji.

Podobnie konsekwentny charakter — mało zapewne istotny w aksjologii rynku literackiego — miałyby w tej perspektywie spóźnione dokumenty czystego realizmu krytycznego, nie obciążonego ani owocem skrupulatnych badań ludoznawczych, ani zbyt natrętną tezą aktualizacyjną. Sporządzający tego rodzaju „socjologiczno-naturalistyczny konspekt” Mile Nedelkovski uzasadnia bezrefleksyjność narracji doskonałością wykorzystywanej materii: „[...] ideite, temite, lug'eto, životot voopšto, tolku se fantastični, razno-vidni vo svojata pojavnost i tolku mnogu se obdareni so sila i »umeenje«, što sami si izbiraat oblici niz koi k'e se »iskažaat«.”³² Fotograficzna — i chaotyczna zarazem — metoda utrwalania zjawiskowości świata, częściowo tożsama z potocznym sposobem postrzegania najbliższego otoczenia, częściowo wzbogacona humorystyczno-groteskowymi intencjami w stylu wczesnej prozy Jordana Leova, rozwija się u bardzo płodnego autora bez ograniczeń, by w wersji szczególnie pokazowej uzewnętrznić się w powieści historycznej *Potkovicata na smrtta i nadežta* (1986). Chociaż bardziej jaskrawe formy uprawomocnienia „niskich” kodów funkcjonalnych można zaobserwować w poezji Nedelkovskiego, dzieło to w wyjątkowo widowiskowy sposób łączy dziennikarską powinność polityzacji rzeczywistości dzisiejszej i przeszłej z kro-

³¹ Por. syntetyczne zestawienie: A. G'určinova: *Žanrovski osobenosti na bajkata*. „Spektar” 1993, nr 21—22, s. 189—213.

³² M. Nedelkovski: *Dobriot avtor sekogaš'e vinoven*. In: H. Petreski: *Sobesednici*. Skopje 1989, s. 151.

nikarskim zacięciem „świadka z ludu”³³. Odsunięcie na plan dalszy uczonoj literackości, lub przynajmniej wprzęgnięcie jej w służbę mozaikowego polilogu, ma na celu postawienie tezy o historycznej wiarygodności „stuleci zwykłych ludzi”. Potencja nie retuszowanego wariantu mowy bohaterów-plebejuszy pozwala uwierzyć w sprawcze możliwości języka naturalnego, którego operatywność przewyższa zdolności inteligenckiego umysłu i zawiera, jak pisze Miodrag Drugovac, „i trivijalnoto i harlekinskoto, i kataklizmičnoto i idninskoto”³⁴. Mowa pozornie zależna również jest w tych kierunkach stylizowana. Codzienny byt wspólnoty lokalnej (toponim Potkovica z okolic Prilepu porównywalny z toposem miejsca Kukulina) zostaje uwieczniony w konwencji dokumentaryzmu (uwzględnione źródła historyczne — korespondencja Dimitara Miladinova, Grigora Prličeva, Ljubena Karawelowa itp., lokalne nazewnictwo, obyczaje³⁵) i rzucony na tło wielkich niesprawiedliwości oraz utopii dziejowych. Wiejski jadłospis, zapisy pieśni dodolskich czy zasad honorowego *savoir-vivre'u* pełnią krótkotrwałe funkcje ornamentacyjne. Powrót do oglądu detalu nie wskrzesza jednak tradycji Stale Popova, lecz wyraża instrumentalny rodzaj zaangażowania, typowy dla gatunków publicystycznych.

Przed analizą opowieści zdekonstruowanej — najdalszego punktu, do jakiego dojść może narracja wywodząca się z żywiołu ustnego — wypada wspomnieć jeszcze o kilku kombinacjach przedstawionych wcześniej modeli, stanowiących podstawę wielu wypowiedzi pochodnych³⁶. Bardzo bliska linii Čingowskiej jest maniera rozmnożenia narracji i narratorów, uzupełniona artikulacją mitu genealogii i asocjacyjnością symboliczną. Pokrewieństwo, jakie wykazuje tu na przykład twórczość Petre M. Andreevskiego, zakłóca natomiast stosunek do warstwy *arche*. Idealizacja teraźniejszości i poetyckiej natury indywiduum zostaje w owym odgałęzieniu nurtu wiejskiego zastąpiona opisem mrocznego prymitywizmu ludzi niezdolnych do adaptacji, charakteryzującym trwający ponad czasem *temen vilaet* (sam ten topos prowincjonalnego pogranicza występuje również w literaturach serbskiej i bułgarskiej). Zarówno tomy opowiadań *Sedmiot den* (1964) oraz *Neverni godini* (1974), jak i często porównywana z cyklem paskvelskim powieść *Skakulci* (1983) mocno tkwią w formule ideogramu mitycznej przestrzeni odziedziczonej i w poetyce

³³ W orbicie problematyki współczesnej idea „wiejskiego fatalizmu” znajdzie podobnie estetycznie słabo nacechowaną realizację sentymentalno-felietonistyczną w powieści Trajana Petrovskiego *Devstvena pričesna* (1985).

³⁴ M. Drugovac: *Istorija na makedonskata kniževnost. XX vek*. Skopje 1990, s. 542.

³⁵ Wspomina o tym R. Siljan: *Dijalog so vremeto*. Skopje 1988, s. 90—92.

³⁶ Podobne rozczłonkowanie charakteryzuje tę aktualizację w naszym piśmiennictwie — por. A. Zawada: *Gra w ludowe: nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*. Warszawa 1983; *Temat wiejski w literaturze polskiej: materiały sesji naukowej, Rzeszów — styczeń 1976*. Red. A. Niewolak-Krzywdą, S. Reczek. Rzeszów 1978.

emocjonalnej retrospekcji, poddanej psychoanalizie kulturowej. Chociaż czytanie pierwszych dwóch tekstów okazałoby się bardziej owocne w jednym paradygmacie ze spuścizną liryczną, a dialektycznej historii agitacji i sceptycyzmu na powojennej prowincji przydałby się kontekst groteskowej hiperbolizacji motywów starego i nowego świata, wszystkie te płaszczyzny łączy kategoria mitu genealogii. W debiutanckim zbiorze poszukiwania społeczno-geograficznej tożsamości bohaterów przenoszą się na teren głębokiej struktury świadomości, projektowanej na osi czasu za pomocą metafory wędrówki Odyseusza, elementów poetyki mitologizacyjnej typu Marqueza i rozszczepienia instancji nadawczej na sylwetki „pierwszego” i „drugiego” narratora³⁷. Tom drugi, noszący podtytuł „zapisi, iskazi i preraskazi”, nawiązuje do zasady ustnego przekazywania tekstu w przestrzeń słowa zapośredniczonego, charakterystyczną dla lokalizacji ludowego podania (sekundarny podmiot relacji ukryty za anonimowym członkiem opisywanej społeczności). Nawiasem mówiąc, czytelna forma opowiadania uwidacznia się też w kompozycyjnym kształcie powieści. Analiza utajonych związków między bytami pozornie autonomicznymi, żywiołami miejsca, trwania i opowiadania, zaprzęta uwagę pisarza w najwyższym stopniu, przyczyniając się do ujawnienia podstawowego związku między człowiekiem i jego siedliskiem. Zagadkowość pytania o genezę przechodzi wprost w konstrukcję eliptycznej zagadki, ale bez poetyckich rysów. W świecie prozy Andreevskiego omija się fazę liryzacji, wznosząc się bezpośrednio od opisu przyziemnej codzienności (z wyraźną tendencją do redukcji motywów i komentarzy) ku syntezie jednostkowych wrażeń psychologicznych w monologu wewnętrznym i transpozycjom składników świadomości „pogańskiej”. Sny i wierzenia ludowe mogą być przenoszone do sfery karykaturalizacji — *Skakulci* wyrażają to w motywie magicznej transformacji Jakima Doksimova w owada — bądź budowania atmosfery. Panteistycznemu symbolowi przypada w jej kreacji istotna rola, wzmocniona metafizyczną deformacją natury w konwencji baśniowej. Czynniki te pomagają odkryć sankcjonowane cezurami narodzin i śmierci wewnętrzne przeżycia niekomunikatywnych i społecznie niesprawnych bohaterów. Ich atawistyczne skłonności zostają zwielokrotnione w obrazach diabolizacji człowieka obcego, reprezentanta kultu innego niż lokalny, którego historię opowiada wiejski kolektyw z głębokim przekonaniem o mocy objawienia wiedzy heretyckiej. Ten i podobne pierwiastki, połączone z nieprzeciętną wyobraźnią mityczną i jaskrawością obserwacji konkretnego socjalnego oraz historycznego, stawiają prozaika wysoko ponad poziomem przeciętnej literatury regionalnej. Dowodzi tego także powieść *Pirej* (1980) — jedno z najbardziej uznanych współczesnych macedońskich dzieł prozatorskich, akcentujące w kunsztowny, metaforyczny sposób siłę rodowej oraz plemiennej więzi. Wielopłaszczyznowość tytułowej przenośni-formuły,

³⁷ Por. C. Juda: *Literatura w stanie podejrzenia...*, s. 92—104.

ilustrującej moc przetrwania poddanej zewnętrznym naciskom społeczności, pozwala Andreevskiemu zawrzeć w tekście i zapisy spajającego wspólnotę rytuału, i chłopską wizję historii, i zdeterminowany rozwojem wydarzeń „materialny” konkret środowiskowy.

Specyficzny informacyjny metabolizm, jakiemu poddawane są najstarsze wątki rozmaitych obiegu popularnej kultury duchowej, dostarcza przykładów nowelizacji najbardziej nawet kanonicznych przekazów owej tradycji. Dotyczy to zwłaszcza ikonicznego przetworzenia bohaterskiej sylwetki Królewicza Marka, którego swojskość dla mieszkańców ziemi pilepskiej nie podlega żadnej dyskusji. Z gęstej sieci odwołań do jego heroicznej historii warto podać dwa najbardziej typowe: jedno odnoszące się do psychologiczno-etycznej konieczności istnienia podobnego mitu, drugie kładące nacisk na aspekt formalnonarracyjnej płynności relacji folklorystycznej. Ustosunkowanie się do dwubiegowości symboli każdej cywilizacji znajduje się w opowiadaniu Zorana Kovačevskiego *Marko Krale i Musa Kesedžija*, minitraktacie wyjaśniającym sedno równowagi między dobrem i złem, władzą i poddaństwem: „Istorijata na civilizacijata pokažuva deka tie i ne možat da postojat eden bez drug. Koga bi go nemalo Musa i Marka ne bi go rodila rajata.”³⁸ Poprzestając na tym punkcie wyjścia wielu możliwych transpozycji, można stwierdzić, że będą się one rozwijały na kanwie dualistycznej właśnie metanarracji w stronę aktualizacji o odcieniu patriotycznym oraz konkretyzacji o profilu zdecydowanie egzystencjalnym. Z kolei obserwacja zmiennych losów samej opowieści wyzwala bodziec do zainteresowania formami wszelkiej wariantywności i, co za tym idzie, sensem odszyfrowania źródłowego przekazu w kategoriach prawdy. Ten sposób reinterpretacji stosuje Slavko Janevski w tekście *Prikaski za konjot što ljubel vino* (w zbiorze opowiadań *Kovčeg*), osadzając motyw dobrze znany z Markowej biografii w realiach Kruševa czasu pacyfikacji rebelii ilindenskiej i przytaczając na zasadzie kontrpunktu różne wersje opowieści o spragnionym wina wierzchowcu. Zmiana struktury pieśniowego dyskursu na rodzaj eseistycznej, wielogłosowej partytury rozpoczyna etap fascynacji asystemową synchronią historycznoliteracką, gdzie sam topos Marka — godzien przebadania w obszerniejszych specjalistycznych studiach³⁹ — nie będzie większym narodowym *tabu* od innych.

Nim to jednak nastąpi, potrzebne są doświadczenia wyczerpujące możliwości bardziej tradycyjnych środków wyrazu słowa epickiego. Póki folklorystyczne inspiracje nie osiągną poziomu przetworzenia w cyklu kukulińskim

³⁸ Z. Kovačevski: *Aristotel od Resen*. Skopje 1984, s. 164.

³⁹ Literatura wyjściowa jest bogata — ze źródeł por. na przykład T. Ostojić: *Kraljević Marko u narodnim pesmama*. T. 1—3. Novi Sad 1903—1904 oraz S. Stojković: *Kraljević Marko*. Novi Sad 1922.

(metodami opisanymi w rozdziale poprzednim), będą wpływać na budowę wybranych warstw dzieła, i bądź zaostrzać koloryt ekspresji stylistycznej, bądź wydobywać archeologiczne wartości wyobraźni zamierzchłej. Blaže Koneski w opowiadaniach z cyklu *Lozje* opiera dyskurs na pozornie błahych rozmowach bohaterów spoza społecznego establishmentu, ukazując ich prostoduszną wrażliwość w konwencji klasycznej anegdoty, ale pozbawionej typowo epickiej pointy; Simon Drakul we wczesnych cyklach *Planinata i dalečinite* (1953) oraz *Vitli vo porojot* (1956) przewycięża manieryzm stylizacyjny sięgnięciem do głębszych argumentów trwania w symbiozie z naturalnym środowiskiem — przy zachowanym realizmie opisu; semantyka oraz forma podawcza powieści Meto Jovanovskiego *Zemja i tegoba* (1964) przenosi dosłownie, choć bez większej wprawy artystycznej (regres w stosunku do rozmachu podobnej prezentacji Popova), charakter ustnej relacji; wycucie mitycznego determinantu życia mieszkańców rolniczo-pasterskiego kraju cechuje prozę Metodiji Foteva, natomiast obecność dramatycznego problemu zaniku rodzimej — moralnej i językowej — podmiotowości, jakkolwiek sygnalizowana środkami bardziej beletrystycznymi, wyczuwalna jest w niektórych dziełach Božina Pavlovskiego (zwłaszcza powieściach „pečalbarskich”); odrębne miejsce zajmuje zamieszkały poza Macedonią Mitko Madžunkov, którego wizje rodem z archetypicznego zestawu symboli antropologicznych znajdują się na pograniczu folkloru uniwersalnego i „kosmopolitycznej” fantastyki literackiej⁴⁰. Większość wymienionych tu przykładów można bez obawy umieścić w szeregu dalszych egzemplifikacji, za wypróbowanymi i przedstawionymi wcześniej wzorami artykulacji podstawowej. Problematyczność jednoznacznego związku z folklorem wspomnianych na końcu twórców stanowi zarazem świadectwo wybiórczego i asystemowego czerpania z tradycji ustnej, co usprawiedliwić może ich obecność na obrzeżach analizowanej aktualizacji.

Nie podlegają analogicznej strukturalizacji dokumenty literackie stosujące jeden z konstytutywnych czynników przekazu ludowego (idiom, wyobraźnię, lokalizację czasoprzestrzeni) w funkcji pretekstu narracyjnego lub intertekstualnej aplikacji. Zasada fragmentaryzacji, intensywniej wprowadzana od lat osiemdziesiątych, sprawdza się zarówno na polu czystości gatunkowej (eseizacja prozy, wyrafinowana konfrontacja różnych poetyk historycznych), jak i rozległości horyzontu poznawczego, redukującego ogląd świata z wielkich dziejowych wydarzeń do sytuacji semantycznie rozdrobnionych, małych tematów prywatnych. Folklorystyczną syntagmą-kliszą, która staje się elementem gry językowej i podlega poetyzacji w kontekście nowych obrazów, posługuje

⁴⁰ W odmianie baśni fantastycznonaukowej zachowane zostają „algorytm baśni” oraz „groteskowa stylizacja baśniowa” — por. R. Handke: *O pewnym materii pomieszaniu, czyli między baśnią a science fiction*. „Teksty” 1975, nr 5, s. 50—68.

się na przykład Vase Mančev. Konstruując ironiczne wizerunki postaci wątpliwych, niezdecydowanych pechowców i naiwnych sowizdrzałów, wraca do emocjonalnego wymiaru rodzinnego Robova lat dzieciennych, któremu — z wyraźnym, co krytyka podkreśla, nawiązaniem do Čingowskiej formuły uniezwyklenia świata i sentencjonalnej mądrości Cepenkova — nadaje rangę psychologiczno-geograficznego centrum „mowy niepewności” oraz relatywizacji znaczeń. Zagrożenie metafizyczne, jakiemu poddani są przesądni bohaterowie, tłumaczy się ciśnieniem archaicznego mitu i wzorca myślenia życzeniowego, zderzanych kontrastowo z niezidentyfikowaną ontologicznie sferą współczesnych znaczeń symboliczno-językowych. Zejście do głębokiego poziomu wyrażania, połączone ze spontaniczną dykcją „quasi-realistyczno-folklorystyczną”, widoczne jest już w pierwszych uznanych zbiorach opowiadań *Podgoren koren* (1979) i *Kleto leto* (1983), by przetrwać aż do tomu *Zaludni raskazi* (1993) i przyjąć półoficjalne miano folkloryzmu gnomicznego (Georgievski) czy odnogi magicznego realizmu (Šeleva)⁴¹. Innowacyjność względem układu podstawowego polega na jednoczesnym mozaikowym połączeniu motywów-idei ze świata ludowej fantastyki (w tym dawnej mitologii słowiańskiej) w obrazach-symbolach, tłumaczących współczesność kultury zdekonstruowanej. Wychodzące z konspiracji historycznej hipotez i „ścinki kodów” zyskują na naiwności i stają się kalamburowymi składnikami nowych przysłów, ilustrujących chaos nie wyjaśnionych ludzkich spraw. Archaizacja językowa i niezgodna z nią banalizacja kontekstu wzmagają fantasmagoryczność nadrzędnych wizji opowiadań (*oro Teškoto* i konotacje z nim związane, *Kasius Klej* i *k'elaviot zmej*, *Čovekonj*, *Padot na Sveti Ilija*, *Mala Bogorodica*, *Zli go krale Marko Krale*, *Blaga laga gorka taga*: znaczeniowo neutralne przekształcenia folklorystycznej frazeologii, pozostające jednak w luźnym związku — na przykład utrata sił przez Marka na robovskim gościńcu — z ideą przewodnią pieśni). W myśl praw konstrukcyjnych mitu wiecznego powrotu patriarchalną wieś odwiedzają wysłannicy szerokiego i ponadczasowego świata metafikcji: kultury, polityki i mediów (Salvatore Dali, Le Corbusier, Franz Kafka, Fiodor Dostojewski, Muhammad Ali i inni), a w jednym z tekstów (*Suša i duša*) w rodzinnej Paskvelii zjawia się kapłan młodej literatury — Čingo. Wyparcie kompozycyjnych wyznaczników fabuły⁴² służy Mančevowi — także autorowi pracy naukowej na temat kategorii groteski — do rozbudowy efektów wizualnych i narracji medytacyjnej, z charakterystyczną migracją (i zanikaniem) osoby narratora oraz podobnymi wędrówkami słowa ludowego, poetyckiego i opisowo-narracyjnego. Wyraźny szczegó-

⁴¹ Por. H. Georgievski: *Poetikata na makedonskiot raskaz...*, s. 220; E. Šeleva: *Vlijanieto na Čingo vrz pomladata makedonska proza...*, s. 78.

⁴² Przydatną analizę kompozycyjną przeprowadza D. Kocovski: *Kako e napraven raskazot „Svadba” od Vase Mančev. Za novite tendencii*. Skopje 1984, s. 107—128.

nie w partiach stylizowanych na „opowieść górnołotną” typ głębokiej parafrazy, jak w tym choćby jednozdaniowym opisie oczekiwania wiejskich zawadiaków na nadejście tajemniczej bestii, zbudowany jest z fragmentów klisz retorycznych: „Tri dena i tri nok'i, do treta srek'a i treta majka čekavme, zabi i gazovi stiskavme, sami grcmacite si gi stegavme da ne pismeme, ako trebaše i do treta godina k'e trpevme da pijat ta da se opijat, k'utuci da se napravat pa da gi stigne zloto za večni vremenja.”⁴³ Zamierzony paradoksalny efekt „udziwnionej naturalności” imituje pierwotnie nieświadome w folklorze doświadczenie słowa, które między jednym a drugim improwizowanym wariantem określa jedynie kolejne etapy rozwojowe, będąc w istocie dalekim od jakiegokolwiek „instytucjonalnej” teorii gatunków⁴⁴.

Asystemowość nie osiąga mimo wszystko w większości podobnych tekstów stanu absolutnego rozkładu perspektyw opisu, lecz sięga do kilku podstawowych kodów interpretujących, eksponując w postaci niesprzecznego dialogu możliwości tradycyjnego i nowoczesnego sposobu artystycznego poznania. Jako bliski pogłos genologicznej niespójności brzmią zarówno przeniesienie przestrzeni fabularnej poza obszar izolowanych enklaw wiejskich, jak i karnawałowa mimikra pozwalająca z kluczowej dla popularnego obiegu kategorii naiwności uczynić przewrotny atut formotwórczy oraz ideologiczny. W tym miejscu ewolucji historycznoliterackiej bezprzedmiotowe wydają się już immanentystyczne dywagacje na temat funkcjonalności zapożyczeń motywów czy dyscypliny stosowania chwytów narracyjnych i stylizacyjnych. O wiele łatwiej — i tak dzieje się w przypadku recepcji nowelistyki Dragi Mihajlovskiego — zakresu oddziaływania folklorystycznego prototypu szukać w ujęciu socjologiczno-behawiorystycznym czy nawet metaforyczno-filozoficznym. Z wielu chaotycznych, jak sam wywód ponowoczesnej estetyki, bieżących komentarzy krytycznych wskazane jest powołanie się na dwa opracowania najbardziej kompetentne, jakkolwiek i one zwracają uwagę na ułomność diagnozowania systemowej teorii literatury. Aleksandar Prokopiev⁴⁵ omawia dialogowo-kontrastową metodę Mihajlovskiego w adaptacji opozycyjnej (góra — dół, dzień — noc, światło — ciemność, wewnątrz — na zewnątrz) oraz transformacyjnej (metamorfozy fizyczne, przynależność postaci do dwóch światów, likwidacja oporu środowiska przez bohatera) struktury fantastyki baśniowej. Jej karykaturalizacja idzie w parze z donkiszoterią prezentowanych outsiderów, poddanych — co z kolektywizmem herosów tradycyjnych pozos-

⁴³ V. Mančev: *Koložeško žeško. Zaludni raskazi*. Skopje 1993, s. 37.

⁴⁴ Na tę cechę systemu literatury ustnej zwraca uwagę B. Ničev: *K probleme o žanrah w literature i folklore*. W: *Poetyka i stylistyka słowiańska*. Red. S. Skwarczyńska. Wrocław 1973, s. 27—35.

⁴⁵ A. Prokopiev: *Gradot i urbanoto vo noviot makedonski raskaz i vlijanjata od sovremenata svetska proza*. „Knizeven kontekst” 1996, nr 2, s. 186—191.

taje w sprzeczności — wyłącznie prywatnym obsesjom i buntujących się na własny rachunek. Przez ironiczne przywiązanie do słownika i klimatu zbioru Cepenkova⁴⁶ w duchu motywów rodzinnych i rodowych przekazuje się nagromadzenie elementów żargonowych, charakterystycznych augmentatywów, fałszywych etymologii, dialektyzmów i — nierzadko — wulgaryzmów, dopełniających *credo* małych ludzi, poruszających się na granicy świata realnego. Śmierdzący czosnkiem naczelnik stacji ze zbioru *G'on* ma prawdziwie schulzowskie ambicje teoriopoznawcze, a jego nieprawdopodobny los generalizuje wszelkie narracje pseudohistorii, czerpiących wątki z treści zasłyszanych bądź celowo „nie doczytanych”. Z tych właśnie „półfolklorystycznych” źródeł biorą się motywy wampira (zdeformowany *liljak*), człowieka-niedźwiedzia, zmarłej matki strącającej gwiazdy, rozmowy martwych kochanków i podobne. Uniezwyklenie rzeczywistości familiarnej przez idiom przekazu ustnego i wyobraźnię neurotycznego antybohatera rozgrywane jest przez pisarza równolegle do groteskowej reżyserii formy realistyczno-obyczajowej, z całym jej brakiem dystansu do dziedzictwa folkloru⁴⁷. Czytając jednocześnie dwie partytury, prowadzący lekturę odkrywa grę znaczeń, która, jak uważa Prokopiev, nosi także znamiona abstrakcyjnego humoru typowego dla Michaiła Bułhakowa, prostoty bezpośredniej dialogizacji znamiennej dla tradycji hemingwayowskiej (Mihajlovski jako dyplomowany anglista ma również poważny dorobek translatorski) oraz popularnego współczesnego sentymentalizmu. Ów eklektyzm formalny rozpoznawalny jest nawet w niewielkich próbkach prozy: „Mu bev najdobar drugar. Negovo vtoro, tretto, stoto jas. Na serenje, na moćanje što se veli, nikade ne mrdaše bez mene. [...] A beše leto, pomnam. Se prskaše protiv komarci koga počna padot od nisko na mojoj gazda. Odevme pravo po ulicata »Krivogledska«. Peški. Eden so noze eden bez noze. Po »Krivogledska« brzaše crveno »Reno«. Po ulicata od levo belo. Semaforite ne rabotea. I se udrija. Bezmiłosno. Nosevite parče si gi napravija. I poteče crna krv po asfaltot.”⁴⁸ Niezależnie od obecności wszelkiego rodzaju inwencji Katica K'ulavkova uznaje ten schemat epiki „końca historii” (także w liczbie mnogiej) za wybitnie manierystyczny⁴⁹, co popiera argumentami przerostu znaczenia inicjalnego zdania-pretekstu, łańcuchowej budowy koja-

⁴⁶ Ma to znaczenie poniekąd statystyczne, gdyż zbiór ten najwięcej zawiera właśnie tekstów anegdotycznych (132), po czym następują opowieści magiczne (92) oraz legendy (72) — por. K. Wrocławski: *Macedońska proza ludowa (na podstawie zbiorów z ubiegłego wieku)*. W: *Folia Philologica Macedono-Polonica*. T. 3. Red. B. Czapik, I. Opacki. Katowice 1994, s. 25. Tekst Cepenkova wykorzysta też bezpośrednio Venko Andonovski (*Vinska mušička*).

⁴⁷ Zauważalna jest tu też obecność elementów kultury masowej, którą — podobnie jak ludową — cechuje „nadmiar realizmu”, tworzony przez „stereotypowość czy konwencjonalność powtarzalnych propozycji”. — W. Burszta, K. Piątkowski: *O czym opowiada antropologiczna opowieść*. Warszawa 1994, s. 115.

⁴⁸ D. Mihajlovski: *Svedok, G'on*. Skopje 1990, s. 40.

⁴⁹ K. K'ulavkova: *Maniristički raskazuvač*. „Razgledi” 1990, nr 9—10, s. 659—662.

rzonych wątków od realistycznych do fantastycznych, przesadnego operowania najrozmaitszymi wzmocnieniami (poetyka programowego „hiper-”). Choć broni się przed pochopnym wciąganiem twórczej sylwetki Mihajlovskiego do apriorycznego paradygmatu, przyznaje, że wypełnia on puste miejsce w jej historycznoliterackiej koncepcji diachronii różnych odmian manieryzmu⁵⁰.

Trudno formułować racjonalne zarzuty wobec rozpowszechnionego poglądu, że nawet najbardziej ekstrawaganckie realizacje reanimowanego, a później dezintegrowanego idiomu folklorystycznego wchłaniania magiczna „linia Činga”⁵¹. Jest natomiast rzeczą znaną, że istnieje również proces „reafirmacji” porządku fabularnego i topiki ustnych form w duchu bardziej uspokojonej aktualizacji (w sensie, oczywiście, względnym). Ku obronie adekwatności stylistyczno-środowiskowej skłania się częściowo debiutant z 1992 roku Ermis Lafazanovski (*Polovina božilak*), nawiązując wprost do motywu fantastycznego „targowiska opowieści” Činga i wnosząc w tkankę lapidarnych zdań elementy polifonii życia ulicznego i „nowego skazu”. Zwrot ku opiekuńczemu systemowi nie ma wszak natury mechanicznej czy programowej, a raczej asocjacyjno-techniczną, wyrażając — podobnie jak w rówieśniczej prozie Blaže Minevskiego — dystans „kon ideološkata logoreja, no nikogaš vo forma na eksplicitna poučnost, didaktičnost ili moraliziranje, tuku samo niz efektno, palimpsestno, intertekstualno pretočuvanje na asocijacii i iskazi”⁵². Zarówno normatywizacja, jak i destrukcja odległych wzorców narracyjnego oraz wyobraźniowego osiągnęły więc już swoje apogeum, co pozwala przewidywać chwilowe uspokojenie eksperymentów z materiałem ustnym lub wręcz jego zniknięcie z rejestru atrakcji leżących wciąż z zasięgu ręki. Procesy umasowienia sztuki, unifikacji oraz globalizacji zachowań kulturowych kształtują nowy układ centrów i peryferii, wobec czego także transformacja wartości peryferyjnych i nie skodyfikowanych stopniowo zmienia zasięg inspiracji⁵³.

⁵⁰ „[...] vo makedonskata umetnička proza, narodnata / usnata, srednovekovnata i sovremenata (XX vek) postojat dve globalni tendencii na gradba i razvitok na umetničkiot izraz, klasičnata i manirističnata (realističnata i nad ili ne-realističnata, ortodoksnata i heterodoksnata, konformističnata i ne-konformističnata, tradicionalističnata i modernističnata, objektivno-naturalističnata, i subjektivno-simbolističnata, ednojazičnata i povek'ejazičnata).” — K. K'ulakovska: *Maniristički raskazuvač...*, s. 659—660.

⁵¹ Dowód takiego konsekwentnego przekonania daje m.in. E. Šeleva (*Vlijanieto na Čingo vrz pomladata makedonska proza...*, skąd zaczerpnięto informację o książce Lafazanovskiego).

⁵² Ibidem, s. 85.

⁵³ Niemożliwe jest już na przykład odtworzenie autentyzmu „żywej mowy” gawędziarzy pamiętających czasy tureckie — ostatni wybór ich uprzednio nagranych opowieści zdążył się jednak ukazać przed prawie czterdziestu laty — *Temni kažuvanja*. Red. K. K'amilov, S. Janevski, M. Jovanovski. Skopje 1962.

Tradycja ustnych form lirycznych od początku współlistnieje z nowoczesnymi warunkami uprawiania poezji na zgoła odmiennych prawach. Przede wszystkim naturalna sytuacja poetyckiego wyznania zakłada świadomą fikcjonalizację i uniwersalizację przeżycia lub materiału tematycznego, w związku z czym obdarzona jest możliwościami immanentnie literaturotwórczymi, nie historiograficznymi. Wprzęgając się elastycznie w kanony wiersza współczesnego, przez czas proporcjonalnie dłuższy owoc estetyki ustnej zachował zdolności do bezkonfliktowej symbiozy ze słowem poddanym rzetelnemu namysłowi twórczemu. W takim ujęciu rację bytu miałyby raczej poglądy o aktualizacji tradycji formalnoestetycznej, nie kulturowej, której dyskursywnego zaplecza filozoficznego nie da się tu jednoznacznie ustalić. O ile w przypadku prozy zastępują je idee opowieści uniwersalnej i komunikacji elementarnej, o tyle na poziomie ich symbolizacji utrzymuje się odmiana wewnętrznej spontaniczności i aprioryczny brak problematyzacji, co pozwala uznać poetyckie projekcje folkloru za przynależne w większym stopniu do wspólnoty psychologii indywidualnej i zbiorowej (wartości stałej względem następstwa etapów w rozwoju kultury). Doświadczenia łączne dla dwóch rodzajów literackich sprowadzają się do ożywienia znaków wyobraźni archetypicznej w drugiej dekadzie powojennej i upowszechnienia zasady cytatu czy hipercytatu w latach osiemdziesiątych — obie te „małe rewolucje” mają jednak mniej burzliwe następstwa dla liryki, przez wiele dziesięcioleci jednej z najbardziej zachowawczych (i przez to w modelu tradycyjnym doskonałych) w porównaniu z jej południowosłowiańskimi „krewnymi”. W związku z mniejszą indywidualizacją przetworzeń lepiej od systemu chronologiczno-personalnego unaocznia zakres oddziaływania prototypów i hipotez poglądowe zestawienie przyległości poetyk autorskich, dokonane na zasadzie łączności tradycji formy literackiej oraz tradycji idei i tematu.

Folklorystyczny wzorec stylistyczno-metryczny wykazywał zwłaszcza w sferze rytmu spore wahania w zależności od odmiany gatunkowej, nie podlegając uświęceniu porównywalnemu z konwencją epickiego dziesięciozłogłoskowca. Choć zaśluga tonu liryki ustnej dla nowoczesnej wersyfikacji są niepodważalne⁵⁴, rozstrzygnięcia dotyczące rozpowszechnienia postaci dominujących bywają niejednolite: Lazo Karovski za typowo ludowy uznaje na przykład wiersz sylabiczny⁵⁵, Kole Simičiev — sylabotonik⁵⁶. Trudno też wyszczególnić wiarygodny wykaz form przejściowych, pośredniczących między obiegiem ustnym a piśmiennym — umownie można przyjąć,

⁵⁴ Por. G. Stalev: *Makedonskiot vers*. Skopje 1970; A. Vangelov: *Semantičkite figuri vo makedonskata narodna lirika*. Skopje 1984.

⁵⁵ L. Karovski: *Versifikacijata na makedonskata umetnička poezija*. „Literaturen zbor” 1956, nr 2, s. 69.

⁵⁶ K. Simičiev: *Macedońska liryka ludowa*. Wrocław 1976, s. 261.

że cechy transmitowalne odcisnęły się w kształcie pieśni (przeważnie, co prawda, epickich) powstałych w warunkach wojennej zawieruchy lat czterdziestych i bardzo szybko ogłaszanych w drukach ulotnych. Niewiarygodne jak na twórczość podobnej proveniencji tempo ich publikacji pozwala uchwycić moment przejścia od surowej improwizacji do kształtu nienaruszalnego w druku, choć implikowana ideowa intencja może się wydać mało uniwersalna:

Davaj me, mila mamu, davaj me,
Za što me srce, mamu, trgnalo:
Mlada partizanka, mamu, da stanam,
[...]
puškomitrolezot, mamu, da nosam.⁵⁷

Jakkolwiek Voislav Jak'oski przypisuje takim enuncjacjom silną cechę transformującego realizmu⁵⁸, widać wyraźnie, że wymiana pary rzeczowników w ostatnich wersach nie gwarantuje jeszcze przejścia wypowiedzi do obiegu innej kultury artystycznej, a jedynie mnoży liczbę wariantów tekstu-matrycy. Dopiero w końcu lat pięćdziesiątych przewyżnione zostają adaptacyjne zabiegi przenoszenia poetyki pieśni w postaci mowy bezpośredniej, odznaczającej się typowością obrazów, stereotypizacją składniową, prostotą szablonowego układu porównań. Dziewiętnastowieczną jeszcze konwencję konstruowania repliki stylistycznej oryginału obalają wówczas metody ingerujące w spistość tekstów wyjściowych: komplikacja układu syntaktyki i kompozycji wiersza, jego wzbogacenie o modele asocjacyjne, rozszerzenie spektrum tematów, a nade wszystko rekontekstualizacja: „[...] vo obnovata na narodnata mitologija, vo magičnite tajni na običajot i narodnoto sueverje, vo eliptičniot izraz na bajalkite, gatankite i poslovice, vo slobodniot poet na voobrazbata od fantastičnata narodna prikazna, vo lapidarnata reč na narodniot raskažuvač. Se otfrla konvencionalniot ornament na narodnata pesna, se izbegnuva arhaičnata nejzina stilistika. Í se priog'a od nejzinata katarktička funkcija (ili mok'), se čepka po nejzinata fantastika i simbolika.”⁵⁹

Obciążenie wypowiedzi pierwotnie charakteryzującej się klarowną postacią emocjonalnego liryzmu elementami poetyk nadrealistycznej czy neosymbolistycznej ma w założeniu poetyckiej grupy pokoleniowej, prócz ujawnienia

⁵⁷ *Od borbata. Narodni pesni.* Red. B. Koneski. Skopje 1947, s. 21. Por. także V. Jak'oski: *Vizii za idnoto uređuvanje na našata zaednica vo makedonskata i albanskata narodna poezija od NOB i za NOB.* Skopje 1977, s. 575.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 597.

⁵⁹ G. Todorovski: *Poseganje kon mitot (folklorni inspiracii vo poezijata na nekolikumiina sovremeni makedonski avtori od srednata generacija).* *Mag'epsan megdan.* Skopje 1979, s. 183.

tajemnic kolektywnej nieświadomości, ponownie zakodować rzeczywistość, w której odtworzenie mitów często sprowadza się już tylko do mechanicznej aktywności formalnej, czystej formuły językowej. Środki rytmizacji i instrumentacji stosowane przez radykałów drugiego dziesięciolecia powojennej ewolucji poetyckiej (Andreevski, Boškovski, Pavlovski i inni) nawiązują do prototypu kanonicznego tylko okazjonalnie. Nie przetrwała próby czasu pierwotna astroficzność pieśni ciągłej (ale sylabicznie zorganizowanej i rozbitej na jednostki dopiero przez wymagania nowszej interpretacji muzycznej), która po przejściu przez krótkotrwałą fazę rygoryzacji w jednowymiarowym i doskonale pod tym względem ekwiwalentnym stylu „sorealizmu folklorystycznego” (Janevski, Šopov czy Ivanovski z lat 1947—1953) rozmyła się w swobodnym na ogół toku *vers libre*. Powrót do idiomu etnicznego okreśną drogą formy sonetowej u Boškowskiego czy śmiałych rymów wczesnych dzieł Andreevskiego zasługuje na oddzielne omówienie. W kontekście kształtu ramowego porównajmy zapis ludowy oraz inspirowane takim materiałem retrospekcję narodowowyzwoleńczą i fragment wiersza „modernistycznego” (w macedońskiej nomenklaturze historii poezji najnowszej):

Dva karguja dva brata,
Što visoko ljetaha,
Na daleko gledaha,
Kriljata im vrzane,
S dva zeleni gajtane,
S tri crveni remene.⁶⁰

V partizanska četa po planini mine —
čad baruten legnal vo borečki kosi...
A orelet klika pod neboto sino,
vrz koravi krila den pozlaten nosi...⁶¹

Decata spijat v žito so svirkanje na usnite
i se bunat protiv pticite
što gi nadletuvaat vo sonot.
Jas momče pred spienje
gi baknuvam rasrdenite ruži.⁶²

O ile w ostatnim przykładzie zmiana perspektywy ideowo-formalnej na metaforyczną jest na tyle gwałtowna, by można było mówić jedynie o ogólnym klimacie wyobraźni, w której pojawiający się we wszystkich trzech urywkach motyw ptaka stanowi wspólny symbol nieosiągalnego oglądu świata, o tyle w poprzednich próbkach tekstów widać wyraźny kierunek rozwojowy — od potoczności ku literackości. We fragmencie „partyzanckim” — będącym jednocześnie zamkniętą strofą — utrzymała się równozgłoskowość, ale nieco zaburzony klasyczny trochej ludowego liryku ustąpił miejsca zdecydowanie

⁶⁰ S. Verković: *Narodne pesme makedonski Bugara*. T. 1: *Ženske pesme*. Beograd 1860, nr 206.

⁶¹ Tekst bez identyfikacji autorskiej (prawdopodobnie Koneskiego); cyt. za: L. Karovski: *Versifikacijata na makedonskata umetnička poezija...*, s. 77.

⁶² R. Pavlovski: *Maja 3, Suša, svadba, selidbi*. Skopje 1971, s. 64.

„książkowemu”, choć ogólnie zgodnemu z macedońską prozodią amfibrachowi. Zachowane zostały częściowo rymy gramatyczne, lecz pojawiło się ich sztuczne następstwo przeplatane, a specyfika metrum wymusiła zastosowanie rzadko spotykanego w folklorze sąsiedztwa epitetu gramatycznie naturalnego („koravi krila”) i poddanego inwersji („den pozlaten”). Trop ostatni wraz ze zbitką „neboto sino” pozostaje jeszcze w konwencji tradycyjnych określeń kolorystycznych („zeleni gajtane” i „crveni remene” powyżej). Z kolei paralelizm składniowo-obrazowy przetrwał w układzie wersu równego syntagmie logicznej.

Słynne programowe sformułowanie Blaže Koneskiego o wierszu prostym i surowym, ogłoszone w utworze *Vezilka* („prosta i stroga makedonska pesna”) i odczytywane zarówno przez odpowiedniość symbolicznych barw (czerwieni oraz czerni), jak i w dosłownym znaczeniu oszczędności środków wyrazu, nowoczesna narodowa *ars poetica* przyjmuje wszak jako zbyt dyscyplinujące⁶³. Pojawiają się świadome aktualizacje jednostek wersyfikacyjnych o frekwencji mniejszej niż tradycyjne ósmio- i dziesięciozłogłoskowce (z poezji miłosnej), a i one odsłaniają szerokie możliwości ulepszeń fonetycznych — od skopiowanej formy „nawoływania” o rozpiętości od sześciu do ośmiu sylab i zauważalnym eklektyzmie rytmizacyjnym, przez dążący do stabilizacji sześciozłogłoskowiec (typowy dla pieśni humorystycznych), do zawierającego baśniową treść wykorzystania w pełni literackiego sonetu, którego przedstawiona część dosięga karkołomnej w języku analitycznym rozciągłości szesnastozłogłoskowej:

Aj, di koga ti velam,
konju mlad i zelen,
nad polevo pole kreni,
oti šest beli nedeli
mojata denica čeka
v race da mi razdeni,
ajde, dii!

P. Andreevski, *Vrak'anjeto na Vidan Vidankin*

Glava nad glava
solza prokopala
glava na glava
uši izlapala

Sestričke glavičke
daj mi krv zemi krv
glavičke palavičke
tebe crv mene crv.

S. Janevski, *Čabna i krana*

⁶³ Sam Koneski nie ukrywa swego konserwatyzmu w tym względzie: „Sum obrak'al pogolemo vnimanie na govorniot jazik i sum baral za nego prostor vo stihot. Sepak često samiot si se zamislavam kako čovek što tukušto go napušt'il bregot na oralnata poetska tradicija.” — B. Koneski: *Eden opit*; cyt. za: S. Mickovik': *Poetskite idei na Koneski*. Skopje 1986, s. 110. Por. także D. Panovski: *Do izvorot na narodnoto. Vrednuvanja*. Skopje 1967, s. 5—14.

Orač nadmudri cara. Ovoj mu dosudi jamka,
 no red e posledna želba da kaže mudracot prvo.
 Ne klekna proška da moli. Toj smisli nova mamka:
 pobaru bez da se sepne — sam da si odbere drvo.

P. Boškovski, *Besilka*

Asonanse, wyrafinowane etymologiczne gry językowe, niewyczerpane w praktyce zasoby wszelkich konstrukcji paralelnych wypierają ozdobne archaizmy, chętniej stosowane raczej przez poetów sięgających do cerkiewnego skarbca retoryki⁶⁴. W liryce wyrastającej z archetypu natury-matki katalog archiwalnych udziwnień zdobywa mniejsze uznanie od efektów świeżych skojarzeń:

Deset mava ednaš broi vekov falen,
 lele drebni, lele krevki, lele slabi.
 Napni snaga, kreni glava, stegaj zabi,
 neka čmae v suvo grlo glasot žalen.

P. Boškovski, *Redalenka*

Bitpazarci nagazarci
 vo glavite tagarci
 koj po prv koj pred site
 istrčuva natrčuva
 džagari se magari

M. Nedelkovski, *Bit-pazar... LXIV*

Stijo naletlijo, zmijo krvopijo, lidžbo
 Podvikni, potskokni, strastite ako te bolat
 Aj da gi smešame dnite, sudbinite, stravot
 Meg'u vrbjanicine aj sogoli mi se gola.

T. Petrovski, *Obižna selska ljubov*⁶⁵

Najbardziej uniwersalne (paralele, konkatenacje, refreny — także wewnętrzne) lub banalne (onomatopeje) środki przekształcające rzadko działają w bezpośredniej łączności z tradycją historyczną, zrywając ciężącą więź stylistyczną przez prostą zmianę kontekstu, a nawet całej konwencji. Do tekstów autotematycznych — jak modelowy dokument poetyckiego lingwizmu i kolokwializacji kodu *Bit-pazar, stilski vežbi, etc...* Mile Nedelkovskiego (1984) — wbudowane są na prawach istotnego czynnika *signifiant*, natomiast w dyskursie o bardziej przedmiotowym nastawieniu (Popovski, G'uzel) przypada im rola ekspresyjnego emblematu nie spokrewnionego z ustnym zapleczem.

⁶⁴ Granica między dwoma idiomami jest płynna, czego dowodzi choćby sylabiczna aktualizacja średniowiecznego emblematu *vanitatis*, opatrzona ludowym sztafżem: „Telo razboleno, zdrobeno koleno / na suva ornica, pod kruša gornica. / Raka podadena, usta otvorena / ništo nedofatno, sekade otpatno. / Kosata belee, bolka na celee / ljubov pregruvana, duša razduvana.” — T. Petrovski, *Kruša gornica*.

⁶⁵ Wśród wymienionych przykładów koniecznie musi się też znaleźć niepowtarzalny cykl A. Popovskiego *Makedonski imenki*, zbudowany wyłącznie z niezwyklej zestawień nazw wsi i roślin.

Ewolucja figur o genezie ludowej ku funkcjom ornamentacyjnym lub metaforycznym jest podstawową tendencją zmiany w planie wyrażania⁶⁶. Obejmuje całokształt folklorystycznych środków semantycznych: personifikacja i antropomorfizacja zmierzają do reinterpretacji aforystycznych lub „egzystencjalnych” (w tomiku *Velebilje* Strezovskiego antropologiczne sytuacje odgrywają rośliny: *gorčica*, *sabjarka*, *povit*, *zmiorok*, *kukajčica* itp.; przyroda zyskuje oblicze partnera dialogu: „Gi puštiv rekite da tečat / deka se matni, deka mislat glasno / i može negde nekomu da rečat / što ne sum znael da izrazam jasno.” — B. Koneski: *Reki*; dąb staje się podmiotem lirycznym w wierszu Popovskiego *Dab* itp.), a stosunkowo szybko wypadające z obiegu schematyczne porównania pojawiają się jeszcze w charakterze odwoławczego sygnału intertekstualnego („voda živo srebro” czy „dve sonca ko dva novi gostina” Andreevskiego). Nie zanika, a bywa twórczo wypełniany i rozbudowywany predykatywny typ „pytanie — odpowiedź” czy konstrukcja pytająco-przecząca („Dal’e žeška vrteleška, / što letalo svoe bara / il’e nova letna smeška, / otsramena cvetna šara? [...] Nit’e žeška vrteleška, / niti ptica potajnica, / nit’e rana v teška pleška, / tuku pijan Leuntija [...]” — P. M. Andreevski: *Leuntija*). Napotymane epitety w rodzaju: „beli angeli”, „ladna rakija”, „pusta pustina”, „crna zemja”, „zlatni potkovici”, „momi kaleši”, występują z reguły w otoczeniu innych określeń przymiotnikowych, pozbawionych konotacji z formą *ornans*. Wyrażenia metaforyczne o składnikach mocno zakorzenionych w dziewiętnastowiecznych zapisach (obsesyjne wariacje obrazu konia u Pavlovskiego, krąg znaczeń jeziora i morza w utworach Matevskiego czy Jakimovskiego, źródło Koteskiego, *oro* Koneskiego) wyzwalają się z dosłownych konfiguracji. Daleko posunięta prozaizacja komunikatu pozbawia zaś idiom poetycki walorów emotywnych, patosu oraz hiperboliczności (M. Nedelkovski i jego ambicje na polu estetyki publicystycznej).

Zjawisko rzadsze, ale pod względem artystycznym tym bardziej cenne, stanowi transponowanie ogniw ludowego systemu gatunkowego, odbudowywanego z dużą pieczołowitością przez miłośników archaicznych postaci wypowiedzi okazjonalnych. Najchętniej przywołuje się we współczesnej liryce typ obrzędowy (zwłaszcza żałobny i kalendarzowy, rzadziej weselny) oraz odmianę miłosną czy nawet rodzinną — w aspekcie „uniwersalnej sytuacji z codzienności” — i *pečalbarską*. Jeszcze innym rodzajem parafrazy jest

⁶⁶ L. Lięza wspomina w tym kontekście o zbieżnościach z założeniami formalnymi prymitywnego malarstwa i drzeworytu, które — niezależnie od obecności elementu metaforycznego — operują „zageszczonymi” obrazami bez perspektywy i hierarchii oraz zawitą ornamentyką degradującą wizualne centrum. Takie cechy formy charakteryzują opisywaną przez badaczkę „chagallowską” wyobraźnię Tadeusza Nowaka, jak również typową macedońską twórczość naiwną — por. *Folklor we współczesnej poezji polskiej*. W: *Z zagadnień twórczości ludowej*. Red. R. Górski, J. Krzyżanowski. Wrocław 1972, s. 114—115.

wykorzystanie konkretnych pieśni jako kanwy tematycznej — dzieje się tak choćby w cyklu Koneskiego inspirowanym podaniami o Królewiczu Marku, w twórczości G'uzela — *Crna se čuma zadade* (motyw dżumy zachował się w kilkunastu źródłowych pieśniach lirycznych), Blagoji Risteskiego — *Lepa Angelina* czy w zbiorze *Evangelie po Itar Pejo* Janevskiego, gdzie adaptacji podlegają znane utwory: *Na suva rida bez voda*, *Temen se oblak zadade*, *Od site strani G'org'i sardisan*, *Bolna bila našata Marika* i *Ajde sokol pie voda na Vardara*⁶⁷. Tam biały wiersz stylizowany jest na przekaz ustny w prezentacji sytuacji czysto narracyjnej: „Lele vo ovaa Lelekija / vo krepоста oridska / pak na gospodarot debel brav mu kolat / od zlato v zlato mu točat vino / za nazdravje.” — *Slepici*.

Za jeden z lepszych przykładów związku genologicznego można uznać tomik Andreevskiego zatytułowany *Večna kuk'a* (1987), najwierniejszą dotąd próbę renowacji poetyki lamentu żałobnego, będącego w Macedonii wyłącznie domeną kobiet. W wywiadzie dla czasopisma „Lik”⁶⁸ autor opisuje mechanizm konstruowania repliki, wychodząc od konstatacji braku solidnych opracowań z zakresu *tažalenki*⁶⁹. Wyznaje następnie, iż największą pomocą posłużyły mu „zawodowe” płaczki ze wsi Peštani i Trpejca pod Ochrydem, wykonujące owe pieśni w manierze elegijnej na sposób kolektywny, nieomal chóralny. Wiedza ta, wzbogacona lekturą prac etnograficznych, dała Andreevskiemu wyobrażenie także o podstawowej pogańskiej symbolice konduktu pogrzebowego na patriarchalnej wsi, pozwalające w zamierzonych czterdziestu utworach (co miało odniesienie do tyluż dni obecności duszy wokół ciała zmarłej osoby, lecz opublikowano tylko nieco ponad połowę przygotowanych tekstów) zawrzeć informacje ważne ze względów doktrynalno-obyczajowych: „[...] kolku krstot go pretstavuva samiot čovek, a od kade ja prezema ulogata na simbol na hristijanstvoto, dali svek'ata se pali za da i go osvetli patot na dušata ili e samo prodolženo sek'avanje na ognot so koj nekogaš, zadolžitelno, se gorelo teloto na umreniot, koga se igra »opačnoto oro« na grobot, kolku i vo kakvo svojstvo učestvuvaat vodata i bosilekot (kako rajsko cvek'e) vo

⁶⁷ Por. G. Stardelov: *Experimentum macedonicum*. Skopje 1983, s. 205.

⁶⁸ P. Andreevski: *Slobodata bara pokritie vo nas samite*. „Lik” 1987, nr 18; przedruk w: B. Vetkovski: *Vozbudeni makedonski dijalozi*. Skopje 1990, s. 51—61.

⁶⁹ „Nekolku tažalenki ima zapišano Marko Cepenkov, no poverojatno e deka gi zabeležal po sek'avanje. Postojat i snimeni tažalenki od katastrofalniot zemjotres na Skopje, no tie magnetofonski snimki, ne znam kako i zošto, sega se vo privatna sopstvenost i nedostapni za javnosta.” — P. Andreevski: *Slobodata bara...*, s. 52. Wbrew opinii Andreevskiego, tematyka pieśni żałobnej jest w słowiańszczyźnie folklorystycznym dobrze opisana — dotyczą jej choćby serbskie prace Novicy Šaulicia czy rosyjskie Kirila Czystowa. Patrząc nań z perspektywy polskiej, warto też zwrócić uwagę na szerszy kontekst bałkańsko-śródziemnomorski — por. na przykład S. Płaskowicka-Rymkiewicz: *Les lamentations ou ağıtlar dans la création populaire turque*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1966, t. 8, z. 2, s. 89—108 oraz W. Budziszewska: *Rumuński lament nad umarłym*. „Literatura Ludowa” 1989, nr 4—6, s. 103—109.

opštite zakoni na pogrebot [...].”⁷⁰ Nieporównywalna w ostatnim półwieczu z żadnym innym dziełem poetyckim (może poza częścią dorobku Kletnikova i G’uzela) fascynacja śmiercią dojrzewała wcześniej w fazie przygotowawczej w utworach takich, jak *Selska tažalenka* czy *Namesto tažalenka na grobot na Naum Manivilov-Prespanski*. Skłonność do substytucji gatunkowo-stylistycznej — podstawiania nieadekwatnej konwencji metaforycznego utworu współczesnego do formy tradycyjnej (por. *Psalmy* Tadeusza Nowaka) — w przypadku twórcy z prowincjonalnym rodowodem znamionuje również kołysanka (*Uspivalka*), wróżba (*Kušačka*) czy zagadka (*Gatanka*). Ta ostatnia jako szczególnie nośnik idei tajemnicy wyraża paradoksy przyrody i sprzeczności natury ludzkiej⁷¹, by osiągnąć cel syntezy myślenia archaicznego i współczesnego. Rzeczywiste i wyimaginowane formuły odczyniania uroków oraz wróżb wypowiedzianych „vrz pepelta i vrz drobot na pticite, vrz plodnosta i vrz bolestitute”⁷² uzupełniają obraz ludowej genologii i mitologii, wyłaniający się ze zbioru *Dalni nakovalni* (1971).

Atmosferę pieśni obrzędowych i mitologicznych wskrzesza również wspomniany wcześniej Boškovski (*Postela od trnje* — 1970), aczkolwiek dotyczy to bardziej wyznawanego światopoglądu niż sfery formalnogatunkowej. Celowe zastosowanie bałkańskiego klucza kulturowego (silnej więzi ze światem zmarłych) w opisach misterium śmierci i osławiania życia pozagrobowego w cyklu *Javeto na mrtvite* lub kreowana w nienagannym kształcie sonetu sceneria sabatu czarownic dają już o wiele bardziej wysublimowany i refleksyjny obraz świata wyobraźni naiwnej, kryjąc się w pieśni „nieapostroficznej”, pozbawionej rytualnego zwrotu do sił irracjonalnych. Także gatunek balladowy, rozwijający się w lokalnej tradycji w większej niezależności od innych terenów południowosłowiańskich i skryzalizowany dopiero w romantycznych wersjach legend epickich, ma w nowych poetykach strukturę hybrydyczną, wchłaniając na przykład u Koneskiego treści społeczne⁷³, w twórczości Petrovskiego dalekie refleksyjne aluzje (*Balada za eden lisest pes*), a w poezji G’uzela (*Balada za edna kosovska devojka*) porzucając walory narracyjne — tradycyjny atrybut opowieści o indywidualnym tragicznym wydarzeniu — na rzecz metaforycznych⁷⁴. To samo dotyczy pieśni weselnej,

⁷⁰ P. Andreevski: *Slobodata bara...*, s. 52.

⁷¹ O odkryciu enigmy natury jako celu tego gatunku wspomina K. Moszyński: *Kultura ludowa Słowian*. T. 2: *Kultura duchowa*. Cz. 2. Warszawa 1968, s. 790—796.

⁷² V. Uroševik: *Glas što doag’a oddaleku. Mreža za neulovlivoto*. Skopje 1980, s. 90.

⁷³ Por. A. Spasov: *Baladičnite elementi od folklorno poteklo vo pesnite na Kočo Racin i Blaže Koneski*. „Razgledi” 1975, nr 4, s. 411—417. Odległość od folklorystycznej „ballady demonicznej” jest tu ogromna.

⁷⁴ Do cech przyjętych z wzorca należą również chwyt „opowieści zasłyszanej” oraz epicka kulminacja — por. G. Szymczyk: *Ballada we współczesnej poezji polskiej (z zagadnień przemian świadomości gatunkowej)*. W: *Tradycja i nowoczesność. Dziewięta Konferencja Teoretycznoliteracka w Ustroniu*. Red. J. Trzynaśkowski. Wrocław 1971, s. 103.

traktowanej przez autora bardzo swobodnie (*Uglaš, Svadbite na Uglaš*⁷⁵; podobnie u Pavlovskiego — *Svadba*⁷⁶), z nieco większym szacunkiem parafrazowanej w wydaniu epickim przez Andreevskiego (*Svatovi*⁷⁷). Poza twórczością ostatniego z wymienionych także przywoływane formy *dodolska* i *pečalbarska* należą już bardziej do instrumentarium motywów niż zespołu ukształtowanych cech gatunkowych, natomiast nawiązujące do pieśni samorodnej erotyki czerpią na ogół z ogromnego zasobu obrazowo-stylistycznego w takim stopniu, by jedynie ubarwić prototypy emocjonalne (rozstanie, zazdrość itp.⁷⁸).

Poszukiwanie archetypicznego języka przedrozumowego prowadzi do afirmacji dialektu ojczystego, wynikającej z uwarunkowań zarówno arbitralnie biograficznych, jak i z konieczności organizacji rytmu zjawisk na obszarze osobistej tajemnicy w antynormatywnym kształcie tworzywa. Alternatywny sposób wyrażania, przeczący logice komunikacyjnej, nie jest wszak przekornym negatywizmem, lecz zamiarem „odfalszowania” sztucznej mowy i abstrakcyjnej literackości⁷⁹. Jakkolwiek genetyczne związki Koteskiego z regionem Strugi, Andreevskiego ze Sloešćicą, Pavlovskiego z wioską Żelazna Reka, Stojčevskiego z miejscowością Studena Bara czy Petrovskiego z podochrydzkim Arbinovem predestynują do pewnej „duchowej toponimizacji”, to aktywna transmisja środowiskowej mentalności językowej zachodzi u nich w stopniu zdecydowanie nierównym. Psychologiczne pośrednictwo między sferą zachowań spontanicznych i sztuką przypada intymnemu mikrokosmosowi dzieciństwa — metafizyce znanej okolicy, zasłyszczanym opowiadaniom i pieśniom, niezrozumiałym do końca pogańskim obyczajom odwracania losu i wieczornym rozmowom przy stole i ogniu, wyjaśniającym genealogię grupy społecznej. Jednostka poddana dwóm fenomenologiom — domu i świata — oswaja stopniowo ich przestrzenie⁸⁰, stając się z „naszego człowieka” *pečalbarem*, czyli postacią tragicznie wykorzenioną. Porzucenie ogniska domowego jako zmianę wizji rzeczywistości i języka ukazuje dobitnie cykl *Obrak'anje do predokot* Mateji Matevskiego⁸¹. Utożsamienie plebejskości językowej z faktyczną podmiotowością społeczno-psycho-

⁷⁵ Wszystkie wymienione utwory w tomiku *Medovina* (1963).

⁷⁶ Tomik *Suša, svadba i selidbi* (1971).

⁷⁷ Tomik *Pofalbi i poplaki* (1977).

⁷⁸ Warte prześledzenia są meandry topiki folklorystycznej w dziesięciotomowej serii wydawnictwa „Kultura” zatytułowanej „Makedonska ljubovna lirika” — najnowsze teksty prezentuje wybór *Napravi čudo za mene*. Red. S. Stojčevski. Skopje 1990.

⁷⁹ Por. *Ruralnoto i urbanoto vo poezijata*. Red. L. Starova. Struga 1986.

⁸⁰ W takiej metaforycznej perspektywie widzi semiosfery literatur serbskiej i chorwackiej M. Dąbrowska-Partyka: *Dom w świetle opozycji natura / kultura — formy przestrzeni artystycznej* [maszynopis].

⁸¹ Tomik *Perunika* (1976).

logiczną nakłada się na wizję poetyckiego indywidualizmu, zagrożonego normami tradycji literackich.

Dwutorowość funkcjonowania subkodów wiejskich ilustrują poniższe opozycyjne przykłady. Leksyka Andreevskiego w liryce przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jest w większości nie preparowaną notacją całych struktur dialektu okolic Demir Hisar, przekazanych w gnomicznym, lapidarnym rytmie i upoetyzowanych zaledwie luźnym tokiem skojarzeń — biologiczna i irracjonalna *parole* przewycięża utylitarną opisowość relacji wewnątrz powszechnej *langue*. W teorii Sande Stojčevskiego dialekt jawi się natomiast jako jeden z problemów węzłowych i uznany zostaje za naturalny, archetypiczny język uprawianego rodzaju literackiego. Ideowym kluczem do zrozumienia jego funkcji są pojęcia poczucia mocy (wyraźnie nietzscheańskie), strategii bojowej, liryki męskiej i wiersza-despoty. Niepowtarzalność idiomu utworu łączy się tu integralnie z metaforycznym doświadczeniem pierwotnym, otwierającym przepływ energii absolutnej przez tekst o nastawieniu heurystycznym⁸². Strategia użytkownika „języka pocziwego” nosi więc znamiona wyszukanej intelektualizacji i penetracji struktury głębokiej, do której badania wierszopisarz rustykalny zdawał się nie mieć upoważnienia. Możliwy jest wreszcie — na marginesie eksploracji autorów o zainteresowaniach lingwistycznych — zwrot do chłopskiej małej ojczyzny w trybie dewaluacji jej środków językowych, za to w bardzo tradycyjnej, *quasi*-patriotycznej poetyce treści. Również ten wariant wewnątrzkułturowego dialogu ma swój poglądowy, praktyczny desygnat — zbiorek *Govorot na selanite* Petrovskiego (1980) z dialektem w funkcji tematycznej, lecz skutecznie jako niewłaściwa mowa żywa unikany; z takiej „zewnętrznej” perspektywy budowane są między innymi wiersze: *Jazikot selanski*, *Taka govorat selanite* i *Lug'e što si zboruvaat sami so sebe*. Zanikanie konwencjonalnego obrazowania oraz konturu wypowiedzi ustnej może też przebiegać w kierunku sublimacji „intymnej”, jak u Jovana Koteskiego (*Zemja i strast* — 1958), którego wiejskie reminiscencje w stylu Lorki przy zachowanej lokalnej toponimii znamionują transformację liryki pejzażystów lat pięćdziesiątych.

Tradycja idei i tematu, odżywająca szczególnie bujnie w motywach fantastycznych oraz obrzędowo-magicznych, objawia się w sposób mniej efemeryczny, ma większą wartość użytkową *hic et nunc* jako uniwersalny projekt wyobraźni. Typologizując techniczne postawy względem rekwizytorni

⁸² Por. S. Stojčevski: *Poetski manifest — Za pesna despot*. „Stremež” 1985, nr 10, s. 1045—1059. Jego tezy w ujęciu porównawczym: L. Miodyński: *Współczesne macedońskie manifesty poetyckie — kategorie programowe i formuły dyskursu*. W: *Folia Philologica Macedono-Polonica*. T. 5. Warszawa [w druku]. Stosowną ilustrację zagadnienia stanowi opatrzone mottem Norwidowskim tomik *Zaliv pred jasnoto*. Skopje 1990.

folklorystycznej, V. Uroševik' przypisuje G'uzelowi metodę halucynacyjnego wspomnienia (upojenie wartościami pogańskimi), Pavlovskiemu — wizualną wrażliwość na manichejskie zmagania znanych zbiorowej imaginacji herosów (obaj skłaniają się przy tym w stronę epiki), Boškovskiemu — psychologiczną empatię w stosunku do bohatera pierwotnego i urzeczanie baśniowością dawnych przekazów, Andreevskiemu — myślenie kategoriami mityczno-rytualnymi⁸³. Nie wnikając w stopień trafności tych spostrzeżeń, wypada poszerzyć ów rejestr przynajmniej o wytwory Janevskiego i Koneskiego, w twórczości których atrybuty ludowej spuścizny duchowej zajmują poczesne miejsca w adaptacjach semantyki kulturowej. Do sygnalizowanego już wcześniej ponadhistorycznego rozumienia pieśni jako zbiorowej terapii upokorzonej mentalności i stojącego poza czasem dialogu w obronie zagrożonych wartości kolektywnych trzeba dołączyć jeszcze jeden instrument interpretacyjny: problematykę teodycei, opisującej niezależnie od opcji światopoglądowej „skandal zła”. Propozycję badania literatury przez pryzmat zawartego w niej tłumaczenia czy uzasadniania zła (co w wyjściowej wersji teologicznej oznaczało usprawiedliwienie Boga z zarzutu tolerowania niegodziwości) przedstawia w zlaicyzowanej i poszerzonej wersji Barbara Zielińska, powołując się na zastosowanie tej kategorii przez Leibniza oraz Kołakowskiego i próbując tym samym odnieść do dylematów sztuki słowa powszechność niedoskonałości, cierpienia i grzechu: „Teodycea występować więc może pod postacią kosmodycei, historiodycei lub innej mniej lub bardziej zręcznie zmodyfikowanej wersji terminu podstawowego. Wybór owego »obiekta«, w którym upatruje się wytłumaczenia (Bóg, historia, postęp, fizyka, może jeszcze coś innego) dodatkowo zróżnicowany jest przez to, jakiego rodzaju zło się analizuje [...]. W obszarze badawczej penetracji proponuję również umieścić te sytuacje, kiedy próby uzasadnienia zła zawodzą [...] (nie tylko teodycee pozytywne).”⁸⁴ Chodzi tu o literaturę religijną traktującą zło jako brak dobra bądź tajemnicę znaną Bogu, na biegunie przeciwnym zaś byłiby usytuowani przedstawiciele literatury — jak pisze autorka koncepcji — „ukąszeni przez Hegla”, orientujący się na postawę heroiczną, zgodę na ofiarę i nieszczęścia w imię rozumu historii. W komentarzu do aksjologii folkloru południowosłowiańskiego i jego późniejszych transformacji przedstawiona kwalifikacja ekspresji artystycznej w orbicie rytuału walki lub paktu ze złem ma jeszcze skuteczniejsze zastosowanie. Nawiązuje bowiem do dwóch istotnych bodźców z sytuacji naturalnych i historii etnicznej, na których wyrosły mity wspólnoty: mitologii

⁸³ V. Uroševik': *Glas što doag'a oddaleku...*, s. 89.

⁸⁴ B. Zielińska: *Problematyka teodycei w literaturze współczesnej (propozycje badawcze)*. W: *Dawność kulturowa w literaturach słowiańskich drugiej połowy XX wieku*. Red. M. Kaczmarek. Opole 1993, s. 145—152.

słowiańskiej usiłującej obłaskawić niszczycielskie żywioły przyrody oraz religijno-cywilizacyjnego zatargu idei europejskiej z azjatycką — jego kwintesencją stał się stosunek do uosabiających jedną z kosmicznych potęg Turków (wątek obecny w dziewiętnastowiecznych poematach narodowych Serbów, Chorwatów i Bułgarów).

Dynamika tak postrzeganego dialogu ze złem uruchamia nie tylko myślenie w kategoriach psychologicznej powtarzalności stanów zagrożenia tożsamości, ale także wywołuje zainteresowanie ludowym konkretem — formułą magiczną, postacią, motywem, legendą antropologiczną. W podyktowanej nim transtekstualnej praktyce wyróżnia się postępowanie określane pojęciami modyfikacji motywacyjnej oraz uzupełnienia fabularnego prototektu (typy 3a oraz 4a w podziale zaproponowanym przez Henryka Markiewicza⁸⁵). Do tego rodzaju uprzedmiotowienia materiału dystrybuowanego — i to w dodatkowej komplikacji przejścia z epiki do liryki — należy cykl wierszy Koneskiego *Sterna*, zamieszczony po raz pierwszy w drugim wydaniu tomiku *Vezilka* (1961) i obejmujący pięć utworów o tematyce mitologicznej. Hipo- czy prototekt pierwszego stanowi zapisane przez Cepenkova *Predanie za Ohridskoto i Pelisterskoto ezero i Markovata Sterna*, opisujące perypetie mieszkańców rzecznej okolicy z podziemną wodą, wytryskującą spod niedomkniętej przez niefrasobliwą niewiastę pokrywy głębokiego i czczonego od niepamiętnych czasów źródła. Płynąca „reka-ponornica” w wariacie opowieści zostaje na krótko ujarzmiona przez Królewicza Marka, a użyta przez poetę w konstrukcji metafory wewnętrznie sprzecznej natury człowieka, w zmodyfikowanej motywacji działania pełni funkcję uzasadniającą psychologiczną cechę daremnego trudu podmiotu lirycznego. Identyfikacja Marka — herosa o cechach solarnych — z niszczycielską Sterną oznacza wcielenie złej mocy i początek realizacji jej destrukcyjnych zamiarów⁸⁶. Wyrazista, konturowa plastyczność legendy, zestawiona z egzystencjalnym tłem aktualizacji, w bezpośrednim obrazowaniu kryje wszelako względny spokój refleksji — M. Drugovac określa go terminem „simulirana ednostavnost”⁸⁷.

Utwory — monologi Marka (również *Odzemanje na silata* czy *Markoviot manastir*) rozszerzają motywację działań tej postaci o elementy brzemiennej dla zbiorowości ofiary złożonej Bogu-rywalowi czy miłosiernej pokuty fundatora cerkwi, a zarazem sprawcy śmierci siedemdziesięciorga dzieci.

⁸⁵ H. Markiewicz: *Odmiany intertekstualności. Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa 1989, s. 222—225.

⁸⁶ Zdaniem V. Uroševicia, sytuacja ta odbija archaiczny motyw wody prowadzącej do podziemnego świata, co ma paralele w tekstach mitologicznych, a nawet we współczesnej *The Waste Land* Eliota — V. Uroševik: *Eden obid za čitanje na „Sterna”. Niškata na Arijadna*. Skopje 1986, s. 33—46.

⁸⁷ M. Drugovac: *Istorijata na makedonskata kniževnost...*, s. 378.

Otwierające kompozycyjnie utwory poetyckie fragmenty obu tekstów ludowych polemizują z dramatycznym konfliktem wewnętrznym ich bohatera lapidarną, eliptyczną wręcz cechą stylu. Rozbudowa hipotekstu przez generowanie nowych sytuacji liryczno-emocjonalnych, w których składający ofiarę sam siebie obwinia, a zło śmierci transponowane jest w motyw zła samotności (przekleństwo dotyczące Marka także w pierwowzorach folklorystycznych, gdyż jako heros obdarzony jest on nieśmiertelnością na czas spełniania swych zadań), zmierza do ukazania klęski ludzkich poczynań na płaszczyźnie metafizycznej oraz społecznej — Hiobowe skargi pozbawionego mocy nadczłowieka wynikają z założeń negatywnej teodycei, dającej mgliste nadzieje na przyszłość: „Tuka se oploduvaa osamata i smrtta [...] vo legenda za večniet život na Marko i za izvesnosta na negovoto povtorno vrak'anje koe nekogaš k'e se sluči.”⁸⁸

Figurą bohatera tragicznego jest też Bolen Dojčin, występujący w największej liczbie zanotowanych tradycyjnych wątków na obszarze Mariova⁸⁹. Skazany za świętokradztwo na dziewięcioletnią chorobę i stopniowy rozkład ciała, w wersji zapisanej przez Miladinovów ma także pielęgnowane przez siostrę Angelinę rany zadane sztyletem, zwiastujące jego prawdziwe powołanie do walki na sołuńskiej równinie z uosobieniem zła, Arapinem i do obrony honoru siostry. W utworze Koneskiego — o tytule tożsamym z ludowym i opublikowanym jako jeden z pierwszych w konwencji „symbolicznego archaizmu” na łamach czasopisma „Młada literatura” wiosną 1957 roku — egzystencjalna liryka maski znów intonuje w zwrocie do kobiecej troskliwości archetypiczną pieśń „życia znad grobu”, do którego opuszczony przez sprzymierzeńców legendarny wojownik musi powrócić po wywiązaniu się z czynu odkupiającego. Drapieżność formy odmitologizowała jednak obu kultowych bohaterów południowośłowiańskich — zresztą mitycznych pobratymców — ponieważ po rewitalizacjach romantycznej i egzystencjalnej wrócili do realistyczno-fantastycznego świata czystego ludyzmu⁹⁰ lub znaleźli miejsce w odległych metaforach: Marko Koneskiego poruszający ziemię „kako orač što istava kamen pred lemešot” to u G'uzela „more kral, kakov kral / kral najmok'en bez zemja / lažec na prostorov” (*Kral Marko*), a u dekonstruktywistów już tylko obiekt szyderczego kolażu; bliźniaczy

⁸⁸ S. Mickovik': *Poetskite idei na Koneski...*, s. 123.

⁸⁹ Por. V. Radovanović: *Marijovci u pesni, priči i šali*. Skopje 1932.

⁹⁰ Samo określenie „Bolen Dojče” przyjęło się nawet w języku potocznym; oznacza symulanta, gdyż w racjonalnym pojęciu żaden obłożnie chory nie byłby w stanie stoczyć boju. Píše o tym H. Polenakovik': *O makedonskoj narodnoj književnosti*. In: *Makedonska književnost*. Red. B. Koneski. Beograd 1968, s. 70—71. Z kolei w staropolskiej literaturze sowizdrzałskiej plebejski antybohater staje się karykaturą bohatera feudalnego — por. S. Grzeszczuk: *Nobilitacja antybohatera*. W: *W świecie pieśni i bajki*. Red. R. Górski, J. Krzyżanowski. Wrocław 1969, s. 107—125.

prototyp pierwsza para autorów widzi podobnie opozycyjnie — zdecydowanie stylizowane „Bolen ležam do devet godini, / što iskinav do devet posteli” wobec G’uzelowskiego filozofującego wiersza-eseju *Bolen Dojčĭn*, gdzie odgrywa on rolę pretekstu w nadrealistycznym ciągu obrazów⁹¹ — ale Janevski detronizuje jego cierpienie, ukazując je jako cierpiętnictwo w sardonicznym pastiszu *Bolen Pejo*. U Blagoji Risteskiego (*Bolen Dojčĭn*) przeróbka dokonuje się w turpistycznej analogii Grochowiakowego *Rozbierania do smu*, a w przypadku Mihaila Rendžova — w konotacjach baudelaireowskich „Smraden i straden, osuden na gnilež” — *Bolen Dojčĭn*). Mechanizmy przyswajania są tu takie same, jak w przypadku reminiscencji średnio-wiecznych i opierają się na procedurach waloryzacyjnych oraz konfrontacyjnych. Chodzi o świadomość elementarną — motyw umierającego junaka folklorystyka uznaje za powszechny na południowej Słowiańszczyźnie. Podobnie kształtuje się odzwierciedlenie etosu junackiego związanego z innymi postaciami⁹².

Wyższa forma materializacji tradycji kulturowej w wierszu — symulacja widowiska dramatycznego o obrzędowej genezie — także ma kilka realizacji we współczesnej poezji. W najczystszej i reprezentatywnej postaci odtworzyć można ją zaobserwować w poemacie Petre Andreevskiego *Smrtta na babarot* (1969), obierającym za kanwę utrwalony w rejonach południowo-wschodnich prastary obrzęd budzenia siły vitalnej⁹³. Jego przebieg prototypowy wykazuje dużą zmienność w zależności od strefy etnograficznej, w archaicznym kształcie zachował się we wschodniej Bułgarii⁹⁴. W dzień prawosławnego Nowego Roku (wtórnie przyjęta data 14 stycznia) lub — jak u Bułgarów — na Ostatki, gdy zbliżają się przesilenia kalendarzowe i cezury roku gospodarczego, przybrane w kozuchy, rogate maski i dzwonki grupy mężczyzn (*babari* w regionie Demir Hisar, *džamalari* lub *kukeri* na Wschodzie) odwiedzają obojścia i zbierają datki. Symulują przy tym czynności zapewniające płodność i urodzaj (udawany *coitus* we własnym gronie lub z „porzywanyimi” dziewczętami, „poród” przez figuranta przebranego za „babę”

⁹¹ Por. Z. Todorovska: *Motivot na Bolen Dojčĭn vo narodnata poezija i kaj Blaže Koneski i Bogomil G’uzel, VI Racinovi sredbi*. Titov Veles 1969, s. 203—212.

⁹² Na przykład w motywie junaka Sekuły (syna lub siostrzeńca Marka) u Jovana Koteskiego. Szczególne miejsce zajmuje figura tematyczna kobiecego poświęcenia, związana z motywami przemocy — klasyczną postacią, uobecnioną nie tylko w literaturze (powieść), jest piękna Frosina, gnębiona przez Ali-Paszę w Janinie. Natomiast za wzór najszlachetniejszej bohaterki-junaczki uchodzi *Sirma vojvotka*, z którą Dimitrie Miladinov zdążył jeszcze odbyć rozmowę w roku 1856 pod Prilepem.

⁹³ Por. A. Vangelov: *Paganski elementi vo poezijata na Petre M. Andreevski. Literaturni studii*. Skopje 1981.

⁹⁴ Dokładny opis streszczonego widowiska w: K. Moszyński: *Kultura ludowa Słowian...*, s. 283—287. Por. także „Makedonski folklor” 1973, nr 12 — numer tematyczny poświęcony bałkańskim obrzędom wiosennym.

wraz z podrzucaniem do domostw kukły-niemowlęcia, zaprzęganie *babara* do radła), szczególnie pożądane w przededniu przywrócenia równowagi biologicznej i otwarcia kolejnego cyklu odrodzenia natury. Andreevski aplikuje do swego utworu najbardziej dramatyczny moment rytuału: zdarzające się nierzadko w praktyce spotkanie dwóch grup akcji magicznej, podczas którego musi dojść do krwawej bójki i śmierci pierwszej przypadkowej ofiary, dodatkowo przypieczętowującej atawistyczną potrzebę prześlągnięcia mocy przyrody. Absurdalność losowego wyboru skazańca, ilustrująca fatalizm kosmicznego chaosu, przedstawiona zostaje w perspektywie rozdwojonego podmiotu lirycznego — przeczuwającego utratę życia *babara* i neutralnego „narratora” wydarzeń. Obrazu dopełniają przyspiewki zaklinające ukrytą demoniczną energię:

Izlezi Domašaru pepel što meriš,
bubašari te vikaat pred snežni dveri,
utre se vodici za voda da se moliš,
raka da ti sečat, a noga da te boli.

Na podobnych cytatach, parafrazach i kontrafakturach wspiera się cały metaforyczno-hyperboliczny świat wyobraźni antynomicznej poety. Zawarte w formułach „kłątwa — błogosławieństwo — gnoma” opozycje ontologiczne sen — jawa, ogień — woda, ziemia — niebo (i podobne) wyrażają stan napięcia dramatycznego między narodzinami i śmiercią, rozwiązywalny jedynie przez artykulację przesądu oraz magiczną polisemię słowa oddziałującego na naturę⁹⁵. Natomiast korespondencja między sferą logiki dodolskiej z jej kultem przodków i domowego ogniska⁹⁶ a świadomością epoki cywilizowanej odbywa się dzięki pośrednictwu twórcy na poziomach czasu i przestrzeni — także przesunięciu z peryferii dialektu ku centrum mowy artystycznej (zagęszczanie metafor, redukcja wersu w stylu Vaska Popy, alternatywna względem ludowej kompozycja oraz segmentacja tekstu).

Motyw dodolski nie jest odosobniony akurat u Andreevskiego, pojawia się w różnych kontekstach wielokrotnie, jak choćby w interesującej aranżacji Janevskiego (*Dodolskata legenda za Marko Krale od Prilepa po gibelta mu*)⁹⁷, gdzie w formie *requiem* towarzyszy pogańskiej modlitwie-refrenowi, wygrywanej na dudach z ludzkiej skóry: „I vrne vrne vrne / ogan oj dodole

⁹⁵ Człowiek tradycyjny nie zna pojęcia natury — por. W. Pawluczuk: *Świat w kulturach tradycyjnych*. „Literatura Ludowa” 1985, nr 3—4, s. 6.

⁹⁶ Rekwizytorium tego świata jest odtwarzane z wielkim rozmachem: „[...] narečnici, vešterki, crni pijavici, svetci, prikazni za bolestite, skitničkite pleminja, senki i senici, golemite božji zapovedi, brsjačkite ubistva, volovi nadenati na svoite rogov, barabanite, novi mag'ii.” — M. Drugovac: *Istorijata na makedonskata kniževnost...*, s. 519.

⁹⁷ Tomik *Evangelie po Itar Pejo* (1966).

/ rasne žeška reka / za vojnici / pokojnici dodole / za site v pekol / i malku podolu / podolu / podolu / Oj dodole.” Gra słów „dodole / podolu” odwraca fundamentalną zależność mityczną pomiędzy „dołem” i charyzmatyczną, dobroczynną „góram” (odbiorcą tradycyjnego zamawiania deszczu⁹⁸), wprowadzając jej zwierciadlane odbicie — poziom chtoniczny, z którego wytryska ognista ulewa; folklor macedoński zna przecież motyw zejścia do świata podziemnego. Inwersja znaczeń w cyklu *Itarpejovskim* jest częścią składową pozy makabrycznego sowizdrzała (Itar Pejo — Pejo Itrumanec to według niektórych źródeł uczeń samego Nasreddina Hodży), przenoszącego się w tomiku *Astropheus* (1979) w przestrzeń astralną („džvezden Pejo”) i tam kontynuującego opis absurdałnego związku śmierci z bachanalią⁹⁹. W tragicomicznej maskaradzie wojskowe rozkazy z czasów wojen bałkańskich wplecione są w dialog z martwymi już żołnierzami, odsłaniając tym razem oblicze karnawalizacji na poziomie ideowym i językowym (*Gluvi komandī*). Perspektywa wiejskiego wesołka zatracą swą płaską i przekorną doraźność, moc inwersji, gdy rozszerza się na sferę rustykalnych symboli, przy czym — nie tylko u Janevskiego, gdzie inkarnuje się głównie w motyw drzewa — określa już potęgę aktu kosmogonicznego, otwierającego cykl życia we wszystkich mitach florystycznych.

Składniki fantastyki diaboliczno-demonologicznej występują w wielotona-cyjnych odmianach liryki o profilu archaiczno-panteistycznym, z ornamentyką neosymbolizmu — bólu egzystencjalnego i etycznego problematyzowania — włącznie. Utrzymana w takiej konwencji i do tego formalnie mocno zestetyzowana (także forma sonetowa) twórczość Petara Boškovskiego mieści się jednak jeszcze w paradygmacie przedstawionych wcześniej rekwizytów folklorystyczno-wspomnieniowo-halucynacyjnych. Ich schematyzacja oraz stylizacja dokonuje się w duchu antyromantycznym, co samo w sobie stanowi rzadkość na tle irracjonalnego i pozbawionego często dyscypliny zapachu poetów-rówieśników ze „szkoły prowincjonalnej” (Aleksandar Hristovski, Čedo Jakimovski, Trajan Petrovski). Folklor spod znaku orki i żniw, którego klimatem tchnie debiutancki tomik Boškovskiego *Suvodolica* (1962), zostaje w kolejnym dziele (*Postela od trnje* — 1970) zastąpiony odmianą „mroczną”, zamykającą w pełnym dystansu opisie zewnętrznego obserwatora pierwiastki apokryficzne oraz elementy *bestiarium* i wyposażenia pieśni mitologicznych (wizje Sądu Ostatecznego jakby przeniesione z płócien malarzy prymitywistów, smoki, czarownice, wampiry, diabły i ich sługi). Zmagania z demonami i znane ze struktury baśni transformacje (jastrząb — ryba

⁹⁸ Por. M. Kitevski: *Makedonski dodolski narodni pesni*. „Spektar” 1993, nr 21—22, s. 169—187.

⁹⁹ Także ten motyw prezentowany jest w zwierciadlanym odbiciu powagi — *Itar Pejo na smrtna postela* P. Andreevskiego.

— czapla — ziarno)¹⁰⁰, jakkolwiek obrazowo dekoracyjne, prowadzą za-
 zwyczaj — jak w realistycznym opisie sabatu (*G'avolskiot rid*) — do przesła-
 nia moralizatorskiego, wspierającego intelektualny (dawniej rytualny, niczym
 w znanym pieśni ludowej motywie zamurowanej żywcem) wysiłek jednostki
 próbującej zwyciężyć *fatum*. Ku większej autonomii podobne elementy cią-
 żą w wypadku przyjęcia modelu awangardowego wiersza-wehikułu — róż-
 norodne bestie czy rodzanice (*narečnici*) w utworach G'uzela są umownymi
 znakami — sygnałami symbolizującymi przenikanie się odmiennych rzeczywis-
 tości. Nadrealistyczny poziom folkloru wykorzystuje też Vlada Uroševik'
 (*Letni ognovi*)¹⁰¹ i podobne teksty), zestawiając na przykład pełniący funkcję
 motta fragment opowieści Cepenkova o błędnych ogniach z wierszem opartym
 na wolnych skojarzeniach. W poetyce snu symbolicznego wyrażają się tym
 samym dwie historyczne konwencje. Oryginalnym odtworzeniem klimatu
 „cudownego kantorka” snów jest sytuacja poetyckiej rozmowy w sklepiku
 Cepenkova (miał on w Prilepie niewielki *duk'an*, uzupełniający jego kra-
 wieckie oraz znachorskie rzemiosło), gdzie rodzą się opowieści, w których „da
 ne zboruvame / što može da se sluči” (Sande Stojčevski — *Vo duk'anot na
 Cepenkov*)¹⁰². Zastępowanie rekonstrukcji interpretacją prowadzi zatem do
 spychania materiału pochodzącego ze sfery kultury ludowej na margines tek-
 stu i traktowanie jej jako semantycznej „wartości dodatkowej”. Proces ten
 dokonuje się na osi czasu, włączając kilka ważnych cezur przełomu lat
 pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, oraz w poczuciu świadomej odmienności
 twórców stojących poza głównym nurtem fascynacji etnograficznym szcze-
 gółem i znaczeniami mitologii¹⁰³.

¹⁰⁰ Gatunkom lirycznym także nie są one obce, czego dowodem jest znany z nagromadzenia
 tych operacji wariant pieśni *Ako umram da ne žaljaš*: „Ako umram da ne žaljaš, / da ne žaljaš, da
 ne plačiš; / da me zeiš vo skutei, / da m' odnesiš na gemija, / da me friš vo moreto. / K'e se storam
 morska riba, / k'e me fatat vlakarite, vlakarite, ribarite, / k'e m' istaet na nov pazar; / ti d' izležiš da
 me kupiš, / da me variš, da me pečiš, / k'e se storam prav i pepel, / da me zberiš v al šamija, / ta da
 pojdiš vo gradina, / tamo da me isposeiš. / K'e izlezam ran bosiljak [...]” itd. — *Makedonska
 narodna lirika*. Red. T. Sazdov. Niš 1981, s. 47.

¹⁰¹ Utwór zamieszczony w antologii *Problemi na noumenot*. Red. S. Stojčevski. Prilep
 1981.

¹⁰² Tomik *Glamja* (1989).

¹⁰³ Do dokumentów o najdalej posuniętej metaforyzacji składników panteistycznych (włączy-
 nie z zainteresowaniem „humanistycznym zielerstwem”), epickich piktogramów i skonden-
 sowanych wyjątków z podań należy zwłaszcza wczesna twórczość Radovana Pavlovskiego. Takie
 jednostki ikoniczne, jak Czarny Arapin, czerwony i czarny wątek ludowego haftu (w transpozycji
 na wizerunki dwóch kogutów) i podobne, pojawiają się u „księcia metafory” w somnambulicznych
 wizjach o niskim stopniu komunikatywności. Inaczej klasyfikuje wartości folkloru Mateja
 Matevski w tomiku *Perunika* (1976), będącym świadectwem przejściowego jedynie zaintereso-
 wania tą problematyką. Chociaż przytacza się tu wersy ludowej poezji, wiersze inspirowane ową
 tradycją są ujęte w obramowanie (klamrę) z utworów współczesnych, co pozwala uznać je za
 zdystansowany cytat. Nazwa tytułowej góry nad rodzinną wioską poety należy do sfery „domu”

Jeśli się przyjmie, że nie poświadczone przez historię literatury dowody twórczych wstrząsów w obiegu ustnym rozproszyły się gdzieś między tekstami fundamentalnymi a wariantami, między normami centrów i peryferii, to o wiele łatwiejsze do wykrycia są w tym układzie współrzędnych konkrety z zakresu ewolucji wątków i konwencji ludowych w dramacie dwudziestowiecznym. Ponieważ jego odmiana folklorystyczno-obyczajowa stanowiła w okresie przedwojennym ważkie ogniwo postępu piśmiennictwa, wyprzedzając rozwój prozy oraz poezji, można się spodziewać wcześniejszego wyzwalań gatunków dramatycznych z konserwatywnych okowów. W zasadzie, wobec niewielkiej liczby tekstów współczesnych i obecności poetyk pochodnych, wypada mówić o bocznych prądach transformacji elementów konstytutywnych dla tradycji ludowej w pozostałych dwóch rodzajach literackich, z uwzględnieniem czynników tutaj specyficznych, jak kategorie dialogowości czy widowiskowości. Na nich właśnie spoczywa ciężar obróbki stylizacyjnej oraz przenoszenia treści w przekazie, jakkolwiek Nada Petkovska dochodzi do wniosku, że zerwanie z folklorystyczną przeszłością jest w tekstach scenicznych radykalne, a pogłosy ideowo-formalne zamykają się częściej w obszarze języka niż tematu czy kreacji bohatera¹⁰⁴. Restytucja „mowy gminnej” zdobywa, co oczywiste, bardziej naturalne miejsce w utworach o tematyce historycznej, w dramatach ze współczesną scenerią rzadko kierując się na tereny reliktu etnograficznego. Bardziej szczegółowe studia z tego zakresu — bo tu z konieczności problem sygnalizuje się tylko wstępnie — należałoby przeprowadzić na podstawie badań Nady Momirovskiej, Nady Petkovskiej, a zwłaszcza godnej uwagi analizy Voislava Jak'oskiego, choć opracowującej pod tym kątem głównie dzieła starsze¹⁰⁵. Paralele w zakresie obecności własności ludycznych jako trwałego składnika struktury świata dramatycznego uwidaczniają się na tle formy jeszcze bardziej tradycyjnej od adaptacji Vasilija Iljoskiego — dramatu ludowego (autorem monografii *Makedonskata narodna drama* jest twórca i teoretyk zarazem, nastawiony wobec tworzywa raczej awangardowo — Jordan Plevneš)¹⁰⁶. Ważnym uwarunkowaniem unowocześniającym stosowane w tekstach figury tematyczne oraz środki techniczne pozostaje trwająca jeszcze długo po wojnie presja ideologiczna na życie teatralne (czyli kwalifikację

i wiąże się konotacjami z mitologią słowiańską, z której pochodzą stosowne motywy gromu i wilka. Genezę tych nietypowych dla Matevskiego zainteresowań stanowią najprawdopodobniej rozmyślenia nad tragedią wielkich migracji — wysiedleń i *pečalby*; tu widoczna zbieżność z ideowym wyznaniem Andrejevskiego *Pečal* (*Poplakata na pečalbarot*). Możliwy jest wreszcie wariant wypowiedzi, w której mimo nieustannej oscylacji wokół kolektywnego mitu narodowego bezpośrednie motywy ludowe mają miejsce zdecydowanie sekundarne (Ante Popovski).

¹⁰⁴ N. Petkovska: *Makedonska dramska literatura od 1960—1974 godina*. In: *Godišen zbornik — Filološki fakultet na univerzitetot*. T. 4. Skopje 1978, s. 301.

¹⁰⁵ Por. przypis 31 ze s. 26.

¹⁰⁶ J. Plevneš: *Makedonska narodna drama*. Skopje 1985.

utworów do prezentacji), wprzęgane w profil za wszelką cenę „postępowej” polityki kulturalnej. Rygory społecznej akceptacji słowa tylko pisanego i publicznie wypowiedzanego różnią się dłużej niż przez kilkuletni okres szóstej dekady. Nie znaczy to, że folklor jest z dramatu rugowany, lecz nie pełni funkcji tak ważnej, jak w poezji i prozie. W repertuarze reprezentacyjnego skopijskiego Teatru Narodowego jeszcze sprzed roku 1975¹⁰⁷ na 147 przedstawień (w tym 31 macedońskich) ledwie kilka zmieściłoby się w kręgu tego typu inspiracji — dramatyzacja poezji Petre Andreevskiego *Vreme za peenje*, równie upoetyzowane dzieło Duška Nanevskiego *Dimna Juda grad gradila* oraz Rusomira Bogdanovskiego *Farsa za hrabriot Naume*. Najbardziej interesujący ostatni utwór nosi wyraźne znamiona karykaturalizacji cnoty bohaterstwa, utrzymując się w formie gargantuicznego humoru średniowiecznych widowisk i współczesnej groteski „teatru absurdu”. W dramacie historycznym — jak w prozie — dominuje rekonstrukcja realiów bytowych oraz językowych¹⁰⁸, w dramacie poetyckim, jak w liryce — symboliczno-alegoryczna projekcja dylematów i konfliktów postaci doniosłych dla narodowej psychoanalizy (Bolen Dojčin, Angelina¹⁰⁹).

Dalsze przemiany ideowo-estetyczne polegają na redukcji związanego z konwencją ludową planu emocjonalnego i rozbudowaniu „aparatu deziluzji” zbiorowej świadomości lub jej diachronicznemu poszerzeniu. Najwybitniejszą prezentacją nowego sposobu myślenia o opowieści parabolicznej jest debiutancki dramat *Jane Zadrogaz* (1974, z podtytułem *Narodna fantazija so peenje*) dwudziestodwuletniego wówczas Gorana Stefanovskiego. Na kanwie hipotektu Cepenkova — jemu samemu przypada też główna rola narracyjna — z całym jego zapleczem demonologiczno-kosmologicznym, sentencjonalnością i prilepskim kolorytem językowym, powstaje bynajmniej nie transkrypcja epickiej spuścizny, lecz traktat o istocie manichejsko-bogomilskiej walki przeciwieństw. Tytułowa postać, także przejęta z folklorystycznego źródła, staje się najpierw personifikacją naiwnego poświęcenia w obronie ciemnionej mniejszości, z czasem urastając do rangi bohatera współczesnej tragedii o rysach narodowych. Widoczne jej cechy dostrzega u Stefanovskiego

¹⁰⁷ R. Stefanovski: *Teatarot vo Makedonija*. Skopje 1976, s. 81—84. Nieco więcej sztuk o tym profilu wystawiono w Teatrze Dramatycznym, lecz wynikało to z charakteru sceny, nastawionej głównie na potrzeby młodego widza.

¹⁰⁸ Prócz konsekwentnej kontynuacji wcześniejszych postaw (*Svadba* Vasilija Iljoskiego) obserwujemy nowe skłonności do analizy psychologiczno-środowiskowej: *Tašula* Mile Volkanovskiego i *Robinka* Ivana Točko koncentrują się na postaci żony ulubieńca „historii niesamowitej” Dželadin-bega.

¹⁰⁹ Wierszowany (!) dyptyk (pełne wydanie 1980) tak właśnie zatytułowany jest autorstwa Georgi Staleva. Motyw folklorystyczny uzyskuje tu eksplikację etyczną w monologach dotyczących nadziei, heroizmu, zdrady, nienawiści itp., w czym doszukiwano się podobieństwa do dramatu poetyckiego T. S. Eliota — por. N. Petkovska: *Makedonska dramska literatura...*, s. 298.

G. Stardelov, podkreślając genezę koncepcji równowagi sił w konflikcie mocy fizycznej z duchowym nieposłuszeństwem oraz zwracając uwagę na triumf „klęski tragicznej”. Stosowaną ikonografię wyróżnia natomiast fantastyczna wykładnia mitu konfliktu sprzeczności, uzupełnionego hierarchią *profanum*: zła władczyni symbolizuje przemoc wewnętrzną, czyli praktyczną aktualną władzę, okrutna bestia — społeczno-ideologiczną lub kosmiczną przemoc zewnętrzną, samą zasadę zła¹¹⁰. Następcy, często nawet rówieśnicy Stefanovskiego, będą jednak strącać moralnie ustabilizowane niezmienniki kolektywnego kultu z piedestału, by z niewinnych powiastek (*Siljan Štrk*¹¹¹) uczynić obiekt pop-kulturowej kpiny. Pozbawiona afektu ustnej interpretacji, kanonu środków artystycznych oraz adekwatnej poetyki odbioru, tradycyjna skarbnica antropologicznych wątków stanie się jedynie towarem użytkowym w postmodernistycznej wymianie klisz.

W przedstawionych wyselekcjonowanych przykładach ogromu zastosowań dyskursów i idiomów folklorystycznych charakterystyczna jest płynność granic między strefami kodu ludowego i nieludowego, choć ogólna linia podziału na rekonstruujące i interpretacyjne metody twórcze zostaje zachowana (z obecnością także postaw pośrednich). W prozie konwencja rejestracji dokumentalistycznej przechodzi ostro w model fantastyczno-liryczny — osłabiający „realizm w nadmiarze” literatury ustnej — a następnie przybiera kształt fikcyjnych oraz metafikcyjnych „pseudohistorii gawędziarskich”. Zakres zorganizowanych zapożyczeń poetyckich obejmuje początkowo imitacje typowych tropów, by wkrótce przejść do wartości archetypiczno-mitycznych obecnych w kulturze szeroko rozumianej (również w odwołaniu do samej pieśni jako misterium sytuacji naturalnej), zwrócić się ku adaptacjom jednostek epickich (tematów ustnych metanarracji) i wchłonąć praktykę gry równorzędnych znaczeń w polimorficznym (z akcentami symbolistycznymi i awangardowymi) modelu wiersza. Ewolucję wymienionych aktualizacji tradycji ludowej powtarza w o wiele mniejszej skali forma dramatyczna, natomiast na poziomie wszystkich trzech rodzajów literackich ważne miejsce zyskuje językowa i ideologiczna optyka karnawalizacji. Repertuar zmian odpowiada, jak widać, ogólnej linii rozwoju literatury powojennej, w której znaczące elementy składowe dziedzictwa czasu dokonanego podlegają aksjologicznej relatywizacji bądź stają się w pisarskich intencjach wyrwanymi z kontekstu przedmiotami estetycznymi.

¹¹⁰ Por. G. Stardelov: *Dramite na Goran Stefanovski*. In: G. Stefanovski: *Odrani drami*. Skopje 1987, s. 346–347.

¹¹¹ Chodzi o niedawny „dramat” A. Kušovskiego *Siljan Štrkot se vrak'a vo bazata*.

Dialektyka projektów perswazyjnych

Uniwersalny w swych założeniach projekt oświeceniowy na macedońskim obszarze kulturalnym w sensie pozaliterackim nie jest i nie był paradygmatem utraconym. Urzeczywistniony w piśmiennictwie dziewiętnastowiecznym w stopniu nikłym i doraźnym¹, stał się w warunkach instrumentalnego umacniania argumentów społeczno-politycznych z pomocą sztuki zapleczem oficjalnego programu uświadamiająco-nauczycielskiego, w mniej mentorskiej wersji zaś przyjął się jako schemat postawy wynikającej z nakazu chwili, ale czerpiącej z ideologii nowoczesnego racjonalizmu oświeceniowego wątki filozoficzne oraz artystyczno-warsztatowe. Choć tych ostatnich było zdecydowanie mniej ze względu na brak związków z gatunkowo-stylistycznym systemem europejskiego XVIII wieku i nieobecnością paralelnego rodzimego ogniwa, ich adaptacja nie zawsze ginęła w hybrydycznych twórcach czy peryferyjnych rewelacjach ujawnianych dziś przez nadinterpretację. Co więcej, wypełnienie paradygmatu historii rozumnej i instytucjonalizacja idei systemu normatywnego na poziomie dziejowo-politycznym oraz kulturalnym dokonują się praktycznie w chwili obecnej, stanowiąc późne ukoronowanie działań celowych i zarazem źródło wielu paradoksalnych zależności między historią i literaturą. Przykładowo, Nataša Avramovska w szkicu zatytułowanym *Postmodernata kniževna postapka vo uslovi na neoprosvetitelstvo* analizuje teksty całkiem pod względem konwencji nowo- czy ponowoczesne, ale wbudowuje ich sensy ideowo-artystyczne właśnie w doktrynalny model „nowego

¹ Podobnie skromne były w tym czasie efekty świeckiej działalności edukacyjnej, do połowy ubiegłego stulecia szkolnictwo szczebla gminnego opierało się na normach uznawanych dziś za „średniowieczne” — R. Kantardžiev: *Školstvo i prosvetata vo Makedonija*. In: *Sodržinski i metodološki prašanja vo istražuvanjeto na istorijata na kulturata na Makedonija*. T. 1. Red. G. Stardelov. Skopje 1995, s. 222.

oświecenia”². Dostrzega przy tym bolesny rozdzźwięk między ponadetnicznym uwiązaniem metanarracji w świecie piśmiennictwa a wzrostem mobilizacyjnego zorganizowania społeczności: „delegitimizacija na prosvetitelската приказна i nejziniot subjekt” ogranicza się do sztuki i „poslednive godini se odviva vo uslovi na (opštestveno) neoprosvetitelstvo”³. Według definicji badaczki, współczesny wariant narracji oświeceniowej to „legitimaciska приказна na koja se povikuvaat site novosozdadeni balkanski državi [...] pri osvojuvanjeto [...] na pravoto za nacionalno pravo i državnost, nacionalna istorija / istoriografija, nacionalna kniževnost i istorija na kniževnost i sl.”⁴ Najważniejsze jej dyskursy, skoncentrowane w sferach prawnej, historiograficznej i literackiej, obdarzone są więc w ramach etnocentrycznej praktyki znanym powołaniem służebnym, którego jeden z wymogów zaspokaja choćby wizerunek nowego bohatera narodowego.

Konsekwencje wyzwania stawianego kulturze po roku 1991 są jednak jeszcze słabo zbadane, aczkolwiek z pewnością skonwencjonalizowana matryca sielankowego optymizmu i kolektywnej euforii nie miałyby w porównaniu z realiami wczesnej epoki titowskiej większych szans na urzeczywistnienie z powodu głęboko dziś uświadomionego kompleksu liczebności narodu, skali państwa, jego samodzielnych wytwórczych możliwości, nie rozwiązanych problemów ekonomicznych i — rzecz jasna — braku monopartyjnego kierownictwa. Obecność wskrzeszonych — niekoniecznie z własnej tradycji — wzorców wychowawczo-poznawczych i polemicznych nie podlega natomiast dyskusji przynajmniej we wstępnym okresie afirmacji autonomii językowej i kulturalnej oraz na fali etosu walki narodowowyzwoleńczej. Z oczywistych względów macedońskie prace literaturoznawcze raczej pomijają problem bezpośredniego zwrotu do podstaw dziedzictwa czasów „odczarowania świata” sprzed dwustu lat, unikając nieadekwatności takiej operacji do mało wartościowego pod względem filozoficznym i formalnoestetycznym materiału.

Mniej emocji budzić może korzystający częściowo z zasad poetyki recepcji zamiar opisanie podobnego ideowego oraz intertekstualnego dialogu w naszym piśmiennictwie — nadal jednak stosunkowo nowa praca Stanisława Kukurowskiego *Inspiracje oświeceniowe w literaturze polskiej lat 1918—1981*⁵ pozostaje rarytasem w tego rodzaju analizach. Choć w dużej mierze zdekontekstualizowana i, co autor przyznaje, referująco-przyczynkarska, może jednak dostarczyć interesujących podniet metodologicznych w od-

² N. Avramovska: *Postmodernata kniževna postapka vo uslovi na neoprosvetitelstvo*. „Kulturen život” 1994, nr 1, s. 17—20.

³ Ibidem, s. 18

⁴ Ibidem.

⁵ S. Kukurowski: *Inspiracje oświeceniowe w literaturze polskiej lat 1918—1981*. Wrocław 1995.

czytywaniu śladów koncepcji twórczości jako czynnika integracji społecznej także w innych narodowych mutacjach. Kukurowski wychodzi mianowicie od pojęć tradycji i „utrwalonych form obecności”, zakładając, że nie są one w zakresie inspiracji prostym wpływem czy zależnością od prototypu, a raczej tkwiącą w tekście (postawie, sposobie myślenia) „mocą pobudzającą”, uruchamiającą twórczą aktywność — o wyłączności źródła oświeceniowego nigdy wszak nie przesądzając⁶. W powracającej fali tradycji ideowej mieściłby się natomiast nie tylko krańcowy publicystyczny dydaktyzm socrealistycznej agitacji — przejęty w Polsce pośrednio z archiwum pozytywistycznego, komplementarnego względem osiemnastowiecznego — ale i wielorakie dowody instrumentalnego traktowania wypowiedzi artystycznej widzianej oczami zwolennika ogólnie pojętego postępu wiedzy. Ścisłej mówiąc, zbieżności mechanizmów myślenia polegałyby na racjonalnej ufności w możliwość naprawy świata, powołaniu do życia normatywnych, intelektualnych i skierowanych przeciwko uczuciu sposobów pisania o makrokosmosie (tu też mieściłaby się część poezji filozoficzno-gnomicznej, zastępującej z czasem czysto opisową), które zbliżałyby się do historycznych tendencji „dociekaniem porządku w sprawach etycznych, przewrażliwieniem na punkcie każdej konstrukcji od systemów spekulatywnych po systemy społeczne”⁷. Postawa bezustannie wątpiąca i weryfikująca w świetle empirii każdy przedmiot artystycznego i pozaartystycznego poznania to jednak tylko chwalebny ideał racjonalistycznej czujności, gdy tymczasem epoce nowoczesnej wystarczyło kilka kardynalnych konkretów: „Wyakcentowana przez oświecenie opozycja człowieka i instytucji, natury i cywilizacji weszła na stałe do repertuaru kodów kulturalnych i stała się inwariantem dla rozmaitego typu realizacji.”⁸ Zbudowany na zasadzie uwypuklenia kontrastów między funkcjonalnymi elementami struktury sens całości wyznaczany jest również — wracając do tez opracowania Kukurowskiego — przez liczne przejrzyste praformy literatury krytyczno-realistycznej, rewolucyjno-demokratycznej i laickiej, definiujące dogmat poznawalności świata za pomocą arbitralnych zabiegów demaskacyjno-satyrycznych, ustępujących miejsca bardziej uniwersalnemu i stonowanemu postaciom wypowiedzi (mocno zdeformowana oda i sielanka, różne rodzaje beletrystyki historycznej z (o)powieściami biograficznymi włącznie, „wielka powieść”, liczne gatunki paraliterackie, wreszcie instrumentarium motywów o wyższym stopniu sublimacji — typu podróży). Czynnikiem korespondencji między technikami artystycznymi — na przykład parafrazy gatunków — oraz

⁶ Ibidem, s. 213—214.

⁷ Sąd Leona Gomolickiego z *Wyprawy na Patmos*; cyt. za: S. Kukurowski: *Inspiracje oświeceniowe...*, s. 177.

⁸ Z. Mitosek: *Literatura i stereotypy*. Wrocław 1974, s. 128. W filozofii szczególnie ostry rozrachunek z pozornie spójnym systemem przeprowadzili M. Horkheimer i T. Adorno w pracy *Dialektyka oświecenia* (1947).

funkcja zaangażowanego w przeszłości samokształcenia-ku-wolności w przypadku macedońskim nie stanowią miarodajnych wskaźników odniesień do rodzimego piśmiennictwa, ale wątpliwości co do ich wagi także są przesadzone, podobnie jak dramatyczne pytanie: „Czy naprawdę można nazwać któregoś ze współczesnych pisarzy uczniem oświecenia, jak kwalifikuje się np. Güntera Grassa?”⁹ Jeśli założy się szerokie rozumienie racjonalistyczno-edukacyjnej motywacji pisarstwa, to odpowiedź pozytywna nasunie się sama.

Zważywszy, że przywoływana tradycja ma szerokie uzależnienie pozaliterackie — czyli cechuje ją nie bez powodu wyraźna „kulturowość” — warto na wstępie zacytować dwa ilustratywne fragmenty tekstu Zorana Kovačevskiego zatytułowanego *Temen vilaet*, w którym daje on niezwykle przenikliwą — i tragiczną zarazem — diagnozę odporności macedońskiego ducha na treści „humanistycznej” wersji racjonalizmu, które w czasach umiejscowienia akcji opowiadania i tak były już o całe stulecie zdezaktualizowane: „Vekot, zadoen so ideite na Volter i Ruso, beše gi nadul do pukvačka sfak’anja za silata na umot i za prirodната добрına na čovekot, koj na balkanska spržena zemja se beše smalil pred jataganot i kamšikot i nemaše pogolema vrednost od movata što se otepuva so prost udar na raka.”¹⁰ Bohater cytowanego utworu, Eftim Robe, uzyskuje w drugiej połowie ubiegłego wieku doktorat na Sorbonie na podstawie pracy poświęconej ideom oświeceniowym. Mimo doskonałych osiągnięć, zostaje odrzucony jako kandydat na stanowisko asystenta (motyw „barbarzyńskiego poddanego tureckiego”); powraca do ojczystego Ochrydu, gdzie gnuśnieje, zarządzając prowincjonalnym majątkiem ceniących praktyczne walory wykształcenia rodziców. W rozmowach paryskich profesorów o swoim podopiecznym dominuje wątek konfrontacji kultur: „»Onoj balkanski divjak — zboruvaa tie vo svoite kabineti — sovršeno gi interpretira našite prosvetitelški idei. Sepak, dodeka toj zboruva za prirodnite zakoni spored koi lugeto treba da gi naredat meg’usebnite odnosi, jas sekoj mig očekuvam od ubavo skroeniot kostum da skokne derviš so sabja v usta i čalma na glava i kako vepar da jurne na mene. Što mislite, kolegi, što k’e stane so našite prosvetitelški idei srede fatalističkata filozofija na Istokot vo koja čovekot e ništo a silata e sè?».”¹¹

Tak ostre postawienie zagadnienia odmiennych antropologii i tożsamości w trudnym historycznym dialogu mentalności europejskiej z azjatycką należy do rzadkości, podobnie jak sama postać pośrednika między centrum zachodniej cywilizacji a oderwanymi od niej południowo-wschodnimi peryferiami. W rzeczywistości społeczno-filozoficzny program naprawczy nie był

⁹ S. Kukurowski: *Inspiracje oświeceniowe...*, s. 146—147.

¹⁰ Z. Kovačevski: *Aristotel od Resen*. Skopje 1984, s. 49.

¹¹ Ibidem, s. 50.

skazany na całkowitą zagładę, przybierając, jak w przypadku hellenizmu, oblicze „mniejszego zła”. Częstsze od przywoływanego tematyzowania idei oświeceniowej stanie się jej pragmatyczne zastosowanie w użytkowej funkcji dzieła sztuki. Począwszy od wstępnej fazy rozwojowej, reformatorsko-wychowawczy nurt ideologii artystycznych — obok paradygmatu folklorystycznego i jego restytucji w duchu romantycznym — wyznacza puls organizmu powojennej kultury literackiej. Odnowione koncepcje pisarskiego posłannictwa oraz piśmiennictwa pośredniczącego w przenoszeniu preparowanej często na użytek mas myśli edukacyjnej (Stanko Lasić nazywał je „dydaktyzmem manichejskim”¹²) głoszone są publicznie w oficjalnych programach i sprawozdaniach (*Referat na godišnoto sobranie na Društvo na pisatelite na Makedonija* Blaže Koneskiego czy *Za dejnosta na Društvo na pisatelite na Makedonija* Dimitara Mitreva — z lat 1948—1949). Począwszy od założycielskiego kongresu Związku Pisarzy Jugosławii w Sarajewie¹³, ambicja przebudowy świadomości społecznej przy odwołaniu do sumienia i poczucia obywatelskiej misji pisarzy staje się także częścią programu „przemiany” człowieka czy kreacji „nowego typu” jednostki. Wiara w zdolność słowa do zmiany rzeczywistości nie opiera się na sceptycznym oświeceniowym empiryzmie, lecz na jego zideologizowanej i politycznie doraźnej wersji. Partyjna kontrola nad czystością przekazu poetyckiego i prozatorskiego, choć zapożyczona z dogmatyczno-represyjnego modelu kultury, ma jednak lokalną specyfikę. Z jednej strony szybko ogłoszona destalinizacja Jugosławii przynajmniej o kilka lat zwiększyła w oczach Europy dystans między miejscową a innymi środkowoeuropejskimi odwilżami, z drugiej strony — czas, który upływa od znanej rezolucji Biura Informacyjnego Międzynarodówki Komunistycznej z czerwca 1948 roku do blokady gospodarczo-wojskowej nasilającej się od pierwszych miesięcy roku 1950, świadczy na niekorzyść tezy o nagłym zerwaniu dawnego związku. Retoryka komunikatu opublikowanego po zakończeniu I Zjazdu Związku Komunistów Macedonii z 1949 roku (poprzedzonego podobnym zgromadzeniem ogólnojugosłowiańskim) w części dotyczącej kultury nie nosi w ogóle śladów odejścia od dogmatycznych pojęć: „[...] nužno e da se zajakne borbata protiv pojavata na izopačuvanje ili revizija na marksističko-leninističkata nauka, [...] apolitičnost, bezidejnosta i neprijatelskite buržoazni vlijanija vo kulturno-umetničkiot život, protiv idealističkite razbiranja i mistika, [...] da se povede borba za povek’e partijnost vo kulturno-umetničkata i naučnata rabota, [...] da se ukažuva što posestrana i sistematska ideološka pomoš za razvitokot na našata mlada literatura i drugite granki na umetnosta

¹² Por. terminologię stosowaną w: S. Lasić: *Sukob na književnoj ljevici 1928—1952*. Zagreb 1970.

¹³ Wrzesień 1946 roku. Referat wprowadzający wygłosił Radovan Zogović — późniejszy etatowy reprezentant świata kultury na zjazdach komunistów jugosłowiańskich.

za da [...] dadat odraz na ogromnite postiganja vo izgradbata na našata zemja i herojskite dela od našata narodnoosloboditelna borba.”¹⁴ Miodrag Drugovac wyraża pogląd, że dwa lata po ważkich decyzjach politycznych mamy do czynienia tylko z lekkimi korekturami ikonografii ideologicznej, a zasadnicze rozliczenie z normatywną estetyką socrealizmu zostaje odłożone na później¹⁵. Mimo że terminów „narodna literatura” czy „naroden pisatel” używa się jeszcze w tym okresie w kontekście klasowym, w istocie kamuflują one macedoński substytut wątlej w praktyce socrealizmu — przejściową już formę realizmu „folklorystycznego” (czy raczej ludowego).

Regionalizm, odgłosy ludowej epiki, literatura *quasi*-pamiętnikarska oraz epos walki i kolektywizacji stapiają się w rozmyty kształt z trudno wyczuwalnym konturem żdanowszczyzny. Entuzjizm walki raczej nie ustępuje miejsca w hierarchii postaw entuzjazmowi pracy w odbiciu starych oświeceniowych recept na doczesne szczęście, a jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest brak większej industrializacji Macedonii (poza energetyką wodną i szlakami komunikacyjnymi), której przeciętny mieszkaniec doświadczył właściwie tylko dobra tworzenia rolniczych spółdzielni. Obywatelskie uczestnictwo literatów — będących nierzadko, jak i w innych młodych państwach socjalistycznych, publicystami (skądinąd preferowano pełnych entuzjazmu debiutantów o wrażliwości agitatora) — w szaczonej służbie partyjno-państwowej nie osiąga poziomu zorganizowania porównywalnego z realiami radzieckimi, czechosłowackimi czy nawet polskimi, gdzie zwoływano przecież zjazdy satyryków i formułowano „dyżurne” tematy półroczna. Gloryfikowana funkcja pisarza jako społecznika-moralisty jest przyjmowana bez uprzedzeń, gdy tymczasem w literaturach słowiańskich, które przeżyły doświadczenie romantyzmu mistycznego, bywa kojarzona z odnowieniem mitu wieszcz-przywódcy, nieoświeceniowo-„pozytywistycznego” działacza. Ponieważ w Macedonii wzmiankowana odnoga romantyzmu nie powstała, a oparty na fundamentach rozumu i postępu dziewiętnastowieczny program utylitaryzmu nie zyskał dobrych warunków rozwoju, kategorię służby pisarskiej łączy się właśnie raczej z rewolucyjno-polityczną tradycją o profilu racjonalistycznym. Nawet najważniejszy i najnowszy jej czynnik — walka narodowowyzwoleńcza (NOB) — pozbawiony jest nacjonalistycznego natchnienia sakralnego i w artystycznej intonacji lat czterdziestych opiera się wyłącznie na korpusie realistycznej międzywojennej literatury proletariackiej, zwłaszcza poezji. Ideologiczny immunitet twórczości Kočo Racina i Kole Nedelkovskiego, buntowniczych bułgarskojęzycznych apostrof *Motorni pesni* pochodzącego z Pirynu Wapcarowa — zresztą także autora kilku wierszy dotyczących Macedonii bezpo-

¹⁴ *Rezolucii od I Kongres na KPM*. Skopje 1949, s. 20–22. Por. M. Drugovac: *Aspekti na makedonskata kniževna konfrontacija. Za makedonskata kniževna kritika*. Skopje 1980, s. 132–133.

¹⁵ M. Drugovac: *Istorija na makedonskata kniževnost. XX vek*. Skopje 1990, s. 278.

średnio — czy grupy z Velesu (między innymi: Kire Dimov, Boris Ocevski, Slavko Nikolov, Ilija Bogdanov¹⁶) przeżył epokę „budowania zrębów” o kilka dziesięcioleci (*vide buditelska* lub *graditelska pesna* z jej wyraźnie jugosłowiańską wymową — odmiany pieśni powstańczych i hufcowych). Narzędziem perswazji w twórczości partyzanckiej staje się między innymi sama polityczna leksyka, której natężenie można porównać jedynie z dokumentami literatury polemicznej czasów wolteriańskich. Z wojennej epopei rodzi się szeroki nurt mało zróżnicowanych indywidualnych poetyk, których nosicielom w znacznej części nie będzie dane zmienić w przyszłości ukształtowanego za młodu deklaratywno-agitacyjnego, faktograficznego, więziennego, bojowego czy *argatskiego* („wyrobniczego”) oblicza, choć nie mało wśród nich autorów o humanistycznym wykształceniu (nauczyciele literatury Lazar Mančevski, Lazo Karovski i Dimče Malenko, naukowiec historyk czasów osmańskich Aleksandar Matkovski, prawnicy i studenci — *kniževni sopatnici*¹⁷, ale i literaccy *dilettanti*). Spóźnione lub przeredagowane edycje wojennych utworów pokolenia dwudziestoparolatków spotkać można jeszcze w latach osiemdziesiątych. Nie jest to przypadek, bardziej przesunięty w czasie pogłos wydarzeń sprzed lat kilkudziesięciu odbija się w literaturze Grecji, co wiąże się wszak z charakterystycznym faktem, iż oficjalne prawne uznanie ruchu oporu dokonało się tam dopiero w roku 1982.

Literackim argumentom w akcji uświadamiającej potrzebna jest serwująca je krytyczna wyrocznia, której funkcję przynajmniej przez pierwsze jugosłowiańskie dziesięciolecie pełni Dimitar Mitrev — dla pisarzy ostateczna instancja nauczycielska, wedle typologii Anatola Łunaczarskiego modelowy wzór „oświeceniowego” krytyka¹⁸. Związany biograficznie ze wszystkimi trzema geograficzno-politycznymi częściami Macedonii (choć pochodzący z prowincji egejskiej), zmarły w 1976 roku, do końca swej aktywnej działalności — z dorobkiem liczącym 448 jednostek bibliograficznych¹⁹ — stanowi przykład niewyczerpanego temperamentu lewicowego zoila. Jego rola jako nietykalnego arbitra sztuki słowa zbliżona jest do takich współczesnych mu pedagogów literatury na obszarze federacji, jak Josip Vidmar czy Radovan

¹⁶ Monografia dorobku poetów z tego kręgu: V. Tocinovski: *Mok'ta na poetskata reč*. Skopje 1980.

¹⁷ Adekwatny termin polski brzmiałby następująco: „literaccy trabanci”. Socjologiczno-literacki obraz aktywności pisarskiej tego okresu zarysowuje również M. Drugovać: *Makedonskata kniževnost vo NOB i Revolucijata. Kon makedonskata kniževna sinteza*. Skopje 1990, s. 206—239. Por. także *Bibliografija izdanja u narodnooslobodilačkom ratu 1941—1945*. Beograd 1964. Liczba pisarzy jugosłowiańskich zamordowanych podczas II wojny światowej waha się w granicach od 70 do 80.

¹⁸ Por. S. Kukurowski: *Inspiracje oświeceniowe...*, s. 104.

¹⁹ N. Radičevski: *Bibliografija na objavenite trudovi na akademikot Dimitar Mitrev*. In: *Godišen zbornik — Filološki fakultet na univerzitetot*. T. 4. Skopje 1978, s. 19—36.

Zogović (macedońscy *mali zogovik'evci* — czciciele serbskiego ideologa — byli podobnie niechętni mentalności „socjalistów salonowych”). Jakkolwiek do dziś w powszechnym mniemaniu uchodzi za współodpowiedzialnego za utrwalenie formacji piśmiennictwa zorientowanego na silne zaangażowanie społeczno-polityczne, w fundamentalnej kwestii „partyjności” literatury realistycznej — ostatecznie rozwiązanej dopiero przez Mirosława Krleżę w referacie na III Zjeździe Związku Pisarzy Jugosłowiańskich w Lublanie w roku 1952 — prezentuje poglądy bardzo niejednoznaczne. Niuanse jego koncepcji sprowadzają się nie tyle do forsowania alternatywnej teorii piękna czy relatywizacji gustu — gdyż nie miały one prawa bytu w epoce dziejowych nakazów — ile do stopniowego zastępowania tez propagandowo-sekciarskich syntetyczną wizją nowoczesnego realizmu, pozbawionego nawet w konsekwencji epitetu „socjalistyczny”²⁰.

Punkt wyjścia stanowi dla krytyka ostre rozliczenie z szablonową poezją Venka Markovskiego, której zarzuca „rekordowy naturalizm”, reportażowość i wulgaryzującą metodę typizacji bohaterów narodowych, utrwalonych statycznie w trybie fotograficznym. Rozpatruje następnie sprawę stosunku realizmu krytycznego do surowego materiału rzeczywistości, którego literatura pod groźbą karykaturalizacji żadną miarą nie powinna wprost nawet schematycznie odzwierciedlać (uderzają tu nawiązanie do estetycznego zastosowania marksistowskiej teorii odbicia oraz zbieżność z podobnymi wizjami Krleży). Wskazane byłoby raczej mówić o „typizacji różnorodności” i syntezie w dziele kreatywności, witalności oraz akcji (*životnost* — dostrzegana w utworach Slavka Janevskiego lub Stale Popova; oczekiwanie na twórców, którzy „od život do rečat kako se žnee žetva”). Rozwinięcie klasycznej definicji realizmu Engelsa wyraźnie dopuszcza udział kryterium indywidualizacji w procesie krytycznoliterackiego osądu. Dostrzegłszy bardzo szybko pragmatyczne ostrze socrealizmu, z jednakową pasją zwraca się Mitrev przeciwko kompleksowi zjawisk określanych mianem *parolaštvo* czy *dekretomanstvo* („najizrazit recidiv i najjarka konzervativnost na sektaško-levičarskiot i stalinističko-ždanovističkiot dogmatizam”²¹; dojdzie do tego kwestia obrony przed formułowaniem przez Zogovicia zarzutem kanonizowania w poezji macedońskiej anachronicznych środków artystycznych twórczości ludowej), jak i przeciwko rzekomym nowościom reprezentowanym przez „formalističko stihoklepstvo i otvorena idejno-umetnička deka-

²⁰ Do tego problemu szczegółowo odnoszą się wykorzystane w dalszym ciągu rozważań opracowania: M. Drugovac: *Dimitar Mitrev. Za „Kriterium i dogma”, pred i po nea. Sovremeni makedonski pisateli*. Skopje 1979, s. 47—65; *Vrednuvanjeto na delata za Revolucijata vo opusot na Dimitar Mitrev. Kon makedonskata kniževna sinteza*. Skopje 1990, s. 240—248; jak również teksty źródłowe: D. Mitrev: *Za temata na NOB vo makedonskata literatura*. „Nov den” 1947, nr 8—10, s. 3—59 i Idem: *Kriterium i dogma*. Skopje 1956.

²¹ D. Mitrev: *Kriterium i dogma...*, s. 138.

dencja”²², tępiących wysiłkiem walki pod socjalistycznym sztandarem ideowości i heroizmu. Ostrej reakcji na bezkrytyczne zachwyty nad importem literackim — w tym wszelkiej proveniencji intelektualizm oraz uznawany za czczą manierę awangardyzm formalny — towarzyszy ogólnikowe, merytorycznie i terminologicznie dyskusyjne uznanie „nowoczesnego realizmu” za „romantyzm” czy „nowy romantyzm”. Skrajna względność historycznoliterackich ocen okresu „przebudowy świadomości” dotyczy zresztą ortodoksyjnego socrealizmu w ogóle, na co zwraca uwagę Vecko Domazetovski w studium o powieści macedońskiej²³. Powołuje się na dyskusję podczas spotkania pisarzy europejskich w Leningradzie w roku 1963, w której Ilja Erenburg miał uznać Franza Kafkę za socrealistę, gdyż ten zawarł w swej wizji antycypację mechanizmów władzy faszystowskiej. Samoistność estetycznej struktury socrealizmu jako dogłębnego realizmu także i w Macedonii doczekała się z czasem naukowej akceptacji²⁴. Choć tu wpływ ideałów radzieckiej literatury i jej czytelnicza znajomość były niewątpliwe („cel den preseduvav na nekoja klupa čitajk'i go Šolohov” — wspomina Taško Georgievski²⁵), sam Mitrev w imieniu pokolenia entuzjastów wyrzeka się mechanicznych odwzorowań, twierdząc, że efekty artystycznej mobilizacji wynikają z natury wewnętrznych zmian rewolucyjnych i byłyby podobne, nawet gdyby zasady socrealizmu nie zostały wcześniej sformułowane²⁶. Taka podstawa musi budzić podejrzenia szafarzy norm postępowej kultury, toteż moskiewskie „Woprosy literatury” zamieszczają w pierwszym numerze z roku 1959 — czyli już na fali złagodzenia stalinowskiej nagonki na odszczepieńców — artykuł pt. *Rewizjonizm w krytyce jugosłowiańskiej*, w którym Mitrev zostanie postawiony w jednym szeregu napiętnowanych wraz z Josipem Vidmarem, Marko Risticem i Zoranem Mišiciem. Z kolei wcześniej ze strony bułgarskiej otrzyma epitet „Titowskiego gangstera pióra”, co ma także związek z bezkompromisowym stosunkiem Mitreva do wielokrotnego emigranta Venka Markovskiego i jego twórczej nadprodukcji²⁷.

Drobiazgowe spory wokół negatywnych przykładów literackiego „subiektywizmu, konserwatyzmu i salonowego kosmopolityzmu”²⁸ — przez opinio-

²² D. Mitrev: *Za dejnosta na Društvo na pisatelite na Makedonija*. „Nov den” 1949, nr 3, s. 183.

²³ V. Domazetovski: *Strukturata na makedonskiot roman (1952—1962)*. Skopje 1980, s. 36—37.

²⁴ Por. D. Markov: *Za formite na umetničkoto obopštuvanje vo socijalističkiot realizam*. „Sovremenost” 1974, nr 8—9, s. 780—788 (tekst radzieckiego teoretyka ukazuje się bez redakcyjnego komentarza).

²⁵ T. Georgievski: *Kradejk'i si od sonot i od životot*. In: H. Petreski: *Sobesednici*. Skopje 1989, s. 47. Wśród wzorów wymienia się też Simonowa i Tichonowa.

²⁶ D. Mitrev: *Tendencii vo razvojt na makedonskata literatura*. Skopje 1972, s. 14—15.

²⁷ Por. M. Drugovac: *Dimitar Mitrev. Za „Kriterium i dogma”...*, s. 64.

²⁸ Jaskrawym przykładem jest dokonana przez Mitreva ocena opowiadania Branka Varošliji *Raskaz na denot*, w którym krytyce podlega „veštački importiran Hemingveevski stil

dawczą krytykę bardziej nagłaśnianych od dokonań pozytywnych — przenosząc się na płaszczyznę konfrontacji między realistami i formalistami (w latach sześćdziesiątych przechrzczone na modernistów; używa się również przeciwstawienia *sovremenaši* — *razgledaši*). W Macedonii nie obowiązuje jednak wzorzec „belgradzkiej formuły” tej dychotomii, szczególnie w rozumieniu jej pierwszego członu (w Serbii odnoszącego się bardziej do rodzimych wzorców minionego stulecia)²⁹. Zwalnianie sztuki z obowiązków propagandowych na rzecz przyjęcia co najwyżej edukacyjnej funkcji części piśmiennictwa, na przykład prozy historycznej, dokonuje się w aurze politycznych resentymentów i przy udziale tych samych w większości uczestników redakcyjnych oraz plenarnych dysput³⁰. Uznanego za zamknięty etap tworzenia tekstów perswazyjnych nie potrafią oni jednak skutecznie wymazać ze zbiorowej pamięci, gdyż etap ten, oprócz zawarcia imperatywów wynikających ze społecznego przewrotu, niósł ładunek entuzjazmu pionierów świeżo ustanowionego języka literackiego. Znajdując się w polu zainteresowania zideologizowanej krytyki, twórcy podkreślają konieczność podtrzymywania wolnościowej krucjaty nie tylko dziełami o społeczno-narodowym profilu, ale i własnym aktywnym oraz walecznym życiem. Biografie większości z nich wypełnione są „chlubnymi kartami” poświęcenia i ideowego zaangażowania: „[...] mladosta na Aco Šopov ne e spokojna. Nejziniot pat e posipan so bombi i kuršumi. Negovite gradi se izloženi na smrtni opasnosti. Visoko nad toj lunjevit pat e vzdignat plamenot na revolucionernata svest i sovest na poetot”³¹; G’org’i Abadžiev „tri decenii živee vo Bugarija [...], ūste kako student se opredeluva za progresivna politička akcija [...] vo makedonskiot literaturnen kružok vo Sofija, zaedno so Vapcarov, Anton Popov, Kole Nedelkovski i drugi, [...] odloži realizacijata na mnogu svoi literaturni planovi, smetajk’i deka k’e bide pokoristen kako politički aktivist”³² itp. Chrząst ogniowy bojowników pióra stanowi symboliczne wypełnienie przesłania ideologii ilinden-skiej — co w przypadku Serbów ma odpowiednik w toposie kosowskim, a w pozostałych strefach Jugosławii nawiązuje do miejscowych tradycji niemieckiego, węgierskiego i włoskiego ucisku narodowościowego. Elementy patetyczno-kolektywistyczne — z czasem o bardziej patriotycznej niż internacjonalistycznej wymowie — w sposób niewyrafinowany komponują się w niea-

i duh”, fenomen w pasją omawiany w licznych polemikach. — D. Mitrev: *Literaturata vo 1953*. „Razgledi” 1954, nr 2, s. 2.

²⁹ Por. M. Drugovac: *Aspekti...*, s. 139.

³⁰ Por. na przykład w aspekcie bardziej uniwersalnym: *Angažirana poezija — što e toa?* — *Simpozium „Struški večeri 69”*. „Sovremenost” 1969, nr 7, s. 843—881.

³¹ B. Popov: *Govor na pogrebot na počinatiot akademik Aco Šopov*. In: *Spomenica posvetena na počinatiot Aco Šopov, redoven člen na Makedonskata akademija na naukite i umetnostite*. Skopje 1983, s. 13.

³² M. Drugovac: *Pregled na makedonskata literaturna kritika*. Skopje 1988, s. 42—43.

dekawatnych imitacjach typu poetyckiej majakowszczyzny. Idealizacja przedmiotu literackiego dyskursu przekształca się z postulatu poznawczego w wykładnię perswazyjnego normatywizmu. W prozie rolę laboratoryjnego obszaru badań możliwości językowo-narracyjnych przyjmuje obciążone dydaktycznymi zobowiązaniami opowiadanie, ponieważ dojrzewanie formy powieściowej do debiutu trwa prawie dekadę. W fazie dominacji powieści również w Macedonii „subiektywna rekonstrukcja przeszłości wojennej dokonuje się [...] nie tylko w tonacji dramatyczno-tragicznej, ale i ironiczno-komicznej”³³. Natomiast w prozie pamiętnikarskiej i wszelkiego rodzaju zapisach paradokumentalnych znajdzie wyraz literacka koniunktura życia w czasach niepowtarzalnych, których apoteoza łączy tradycję martyrologii z mitologią nowej Bastylii.

Do dziś z rzadka interpretowana i nie wycofywana do archiwów produkcja artystyczna w początkowym stadium uzyskiwania świadomości społeczno-kulturalnej zamyka się w kilkunastu tomikach poetyckich i zbiorach opowiadań, do których należą przede wszystkim: *Pesni Aco Šopova* (1944), ekspresyjna *Krvava niza* Slavka Janevskiego (1945), wspólne dzieło dwóch poprzednich *Pruga na mladosta* (1946), poemat *Mostot* (1945) i inne wczesne utwory Blaže Koneskiego, *Za novata prolet* Gogo Ivanovskiego, *Krvava blokada* Lazo Karovskiego (1947), młodzieńcze poezje Gane Todorovskiego — *Vo utrinite* (1951), *Rastrel* Jovana Boškovskiego (1947), *Prviot den Kole Čašule* (1950), wczesna proza Vlady Maleskiego, Ivana Točko, Jordana Leova i G'org'i Abadžieva. Większość autorów na drodze samodzielnej reedukacji porzuca później ideowo-formalne ograniczenia. Odrodzoną ideę rewolucji permanentnej (czujnej walki innymi środkami) przywoła po latach wydana z okazji trzydziestej rocznicy ustanowienia ludowej władzy *Antologija na makedonskata revolucionerna poezija* (1974), której jej redaktor Dimitar Mitrev nada kształt pokazowej syntezy uczuć patriotycznych, włączając także wiersze licznych „modernistów”. Kiedy wychowawcze oddziaływanie treści proletariacko-wyzwoleńczych maleje, ironicznie formułuje się „teorię szlagierów”, w której skrajnościom socrealizmu przeciwstawia się stereotyp „wolności twórczej”. Upominając się o obecność wielkich tematów, Vlado Maleski wysuwa przy tej okazji retoryczną kwestię: „A toj čovek se borel i se bori, učestvuva vo ovaa grandiozna Revolucija, ljubi, mrazi, pee, plače, gine na granicite, ore po strništata, zavrtuva tekovi na reki, rag'a i umire [...]. I zošto, doboga, toj denešen Jas e *politicus* ako bil graničar, komunist, zadrugar, člen na rabotnički kolektiv? A zošto ne e *politicus* plemik'ot Onjegin, Šekspiroviot vojskovodec Otelo ili renesansniot, no sepak papski,

³³ M. Dyra s: *Proza serbska wobec mitu wojny i partyzantki*. W: *Mity narodowe w literaturach słowiańskich*. Red. M. Bobrownicka. „Prace Historycznoliterackie”. Z. 81. Kraków 1992, s. 171.

Hristos?”³⁴ Gdzie indziej na usprawiedliwienie niedocenia „Hemingwaya, Faulknera, Gide’a, Sartre’a” wytacza argument „młodości z karabinem na ramieniu” i, krytykując „fałszywe nowatorstwo”, powołuje się na porównanie przez Wissariona Bielińskiego pochopnych zagranicznych zapożyczeń artystycznych do oliwy rozlewającej się cienką warstwą po powierzchni głębokich wód³⁵. Aksjologicznego kryterium literatury-nauczycielki używa wtórujący Maleskiemu Boškovski, stwierdzając: „Literaturata [...] na našeto najprogresivno opštestvo ne može da ne bide progresivno i respektivno nova. Za toa se potrebni sili. A silite nie k’e gi najdeme samo vo našata socijalistička stvarnost, na našata rodna zemja [...]”³⁶; ale obu tutaj cytowanych przyćmiewa bezkompromisowy Abadžiev, w kabotyński sposób odzrucający „wulgarny, biurokratyczny, antyestetyczny radziecki socjologizm” i podobnie obcą, wręcz wtórną tradycję zachodnią: „[...] nema što osobeno da se nauči od sovremenite avtori kakvi što se Hemingvej, Dos Pasos, Fokner, Vulf, i drugi [...]. Može li da se reče deka *Selo zad sedumte jaseni* ne e sovremen roman?” W jednym ciągu wymienia dystynkcje kultury kapitalistycznej: „[...] bolno-sentimentalna, pesimistično-sebična, boemsko-očajnička, buržoasko-individualistička, lažnoestetska, cinično-antisocijalna; kriminalno-senzacionalističkite bulevardni romani, šund literaturata, stripovi, erotičko-sentimentalnata muzika.”³⁷ Znacznie osłabione, afiliacje polityczne przedstawicieli środowiska literatów i krytyków ujawnia się w fermencie „oczekiwania na przesilenie” lat osiemdziesiątych, kiedy — wraz z dyskusją nad problemami narodowej tożsamości językowej — odżyją tezy dotyczące marksistowskiego wartościowania w estetyce (cennym dokumentem jest polemika Milana G’určinova z Atanasem Vangelovem wokół obecności pierwiastków socjologicznych w krytyce strukturalistycznej — tekstem Vangelova protagonista zarzuca sztuczną inkrustację metody Cvetana Todorova dialektycznymi hasłami Luciena Goldmanna³⁸) oraz kwestia aktualności komunistycznej antropologii. Jej obrońcy będą śledzić konserwatywno-mieszcząską i nacjonalistyczną ideologię, szczególnie w piśmiennictwie o tematyce historycznej („povampireni strui”), formułować koncepcję etycznej hegemonii kulturalnej przeciwstawionej partykularnym filozofom bałkańskiej rzeźni, liczyć na utopijną reinkarnację rodzimej monopartii w twór idealny, inspirowany masowe ruchy w myśl optymistycznych teorii Antonia Gramsciego³⁹. Lewicowa interpretacja szeroko pojętej myśli oświeceniowej w tej

³⁴ V. Maleski: *Šlageri i muzika*. „Nova Makedonija” 1953, nr 2556 (12 II).

³⁵ V. Maleski: *Povek’e objektivnost*. „Razgledi” 1954, nr 4, s. 4.

³⁶ J. Boškovski: *Opštestvena odgovornost na umetnikot*. „Razgledi” 1954, nr 4, s. 11—12.

³⁷ G’. Abadžiev: *Sè što e staro ne e i nesovremeno*. „Razgledi” 1954, nr 4, s. 7—8.

³⁸ Polemika prowadzona początkowo na łamach czasopisma „Komunist”. — Por. „Stremez” 1988, nr 1—2, s. 187—197 (numer tematyczny: *Polemikite vo makedonska kniževnost*).

³⁹ Por. B. Cvetkovski: *Vozbudeni makedonski dijalozi*. Skopje 1990, s. 91—99.

dziedzinie straci inercję wraz z zerwaniem z politycznym systemem dawnej federacji⁴⁰.

Zakres tematyczny utworów realizujących bezpośrednio i pośrednio — nie tylko w jednostajnej poetyce wczesnych lat powojennych — „neooświeceniowe” cele dydaktyczne, nie jest szeroki. Na pierwszy plan wysuwa się odrestaurowany dyskurs osiemnastowiecznego historiozoficznego optymizmu, uszczegółowiony w motywach apologii teraźniejszości i przyszłości, łączonych przez reportażowo-polemiczne obrazy transformacji starego świata. Problematyka narodowa i wolnościowa ukazane zostają w poszerzonym spektrum diachronii dzięki zgodnemu z zasadami dialektyki uznaniu autochtoniczności tzw. tradycji rewolucyjnej — od średniowiecznych buntów chłopskich po dziewiętnastowieczne akcje autoidentyfikacyjne, Ilinden i ruch antyfaszystowski. Tematyczny segment „heroizmu historycznego” spleciony jest z wątkiem socjalnym na podobnej semantycznej podstawie, jak we frazeologicznym dogmacie wschodnioeuropejskiej formuły „wyzwolenia narodowego i społecznego”. Socjologiczno-kulturalna kariera tej matrycy, włączającej etos partyzancki do dziejowych egzemplifikacji walki klasowej — z przejętym z rewolucyjnej Francji patosem trzech ideałów zdobyczy obywatelskich — nie rozpoczyna się w roku 1944 czy 1945, młodzi poeci-rewolucjoniści wychowani na ideologii Kočo Racina, a może jeszcze na anachronicznych poglądach Rajka Žinzifova, dostrzegają jej aktualność w sposób absolutnie spontaniczny (jak Aleksandar Matkovski: „I mržnja nema mera, / k’e plati tiran klet / i krepne silna vera — / k’e dojde novi svet” — *Marš na zativorenicate*), a sam Racin staje się bohaterem tekstów patetyczno-lirycznych, z których dziś można by ułożyć antologię liczącą co najmniej kilkanaście sztandarowych pozycji⁴¹. Zarysowuje się jednak znacząca różnica perspektyw społeczno-politycznych, wniesiona przez czynnik wychowawczy nowa jakość — Racinowska „crnotrudovata tutunova rabotnička” Lenka w artystycznej reinterpretacji Gogo Ivanovskiego święci już triumf jako „udarnik vo socijalističkiot natprevar”⁴².

Przekonaniu o zależności procesu transformacji nadbudowy od kolektywnego czynu bohaterskiego dają wyraz dzieła skonstruowane we wszystkich rodzajach literackich na zasadzie bezpośredniości oglądu, jedności czasu

⁴⁰ Jedną z wielu oznak niepokoju polityczno-kulturalnego w przededniu tego aktu jest artykuł M. Jovanovskiego: *Od idiomot do legitimitetot na makedonskoto prašanje*. „Stremež” 1990, nr 2–3, s. 112–124.

⁴¹ Znajduje miejsce także w wypowiedzi dramatycznej. Boris Višinski w biograficznej sztuce Racin wkłada w jego usta znamienne kwestię: „Našata revolucija tokmu niz poetskiot zbor ja dobiva veličinata što gi privlekuva lugeto. Prekrasno e koga ovaa maka narodna vleguva vo pesna.” — B. Višinski: *Racin*. Skopje 1979, s. 34.

⁴² Schematyczną diagnozę Mitreva przytacza S. Mickovik’: *Nekoi tematsko-motivski preobrazbi vo sovremenata makedonska poezija. Zbor i razbor*. Skopje 1990, s. 46.

wewnętrznej i antypsychologicznej, naiwnej motywacji. Regularna powtarzalność wątków ukonkretnia propagandową maksymę opartą na przeciwstawieniu tragizmu przeszłości zwycięstwu teraźniejszości oraz spełnia podstawowe wymagania, jakimi rządzi się na przykład *proleterska, prugaška* (brygad budowlanych) czy *skevska* (komunistycznej organizacji młodzieżowej) poezja („Jas rožba sum na cveten maj, / na svojot narod sum mu blizok / so stihot letam vo moj kraj / vo boj za socijalizmot” — Gane Todorovski, *Po patot na mojot narod*). Immanentna, zintegrowana z tekstem rola fundamentalnych opozycji (życie — śmierć, światło — mrok, jednostka — zbiorowość i podobnych) również wynika z syndromu dialektyki. Zachwycający się „brygadzistką młodą”, zapatrzony w Wapcarowa i Racina (*Na Vapcarov, Poetot, Nok'no poznanstvo*) i rozwijający motyw drugiego Ilindenu Todorovski, rymujący w kronikarskim stylu dzieje szlaków bojowych Gogo Ivanovski (*Kolonata, Boj, Dva groba*, ale także socrealistyczny *Traktorist*), nieco subtelniejszy w deklaracjach Karovski (*Tikveška legenda, Mladinska pruga*) i Šopov (*Marš na Tretata makedonska udarna brigada*) oraz zaangażowany w ideowo bezkompromisowe, a artystycznie ostre oskarżenie likwidatorów greckiego ruchu oporu w 1949 roku Janevski (*Egejska baruina bajka*) — to przykłady twórców reprezentujących marszowy rytm poezji walczącej i walecznej. Jej bezpośrednia interwencyjna wartość rychło przeistacza się w zweryfikowaną przez czytelniczą wrażliwość formę emocjonalnego nacisku, negującą pierwotną zasadę unikania subiektywizacji. Sprzyjający takiemu zabiegowi motyw zbrodni właśnie u Janevskiego nabierze cech ukrytego wezwania do zemsty (tragiczny obraz-wspomnienie bułgarskiej okupacji w utworze *Cvetovi*, z przytaczanym w podręcznikach szkolnych refrenem: „V Tikveško negde, v nekoe selo, / kaj slana tivko veneše cvete, / ubija dete.”), a tematyka miłosna i egzystencjalna doczeka się legitymizacji w strofach z założenia minimalizujących osobowość podmiotu lirycznego (*Ljubov* czy *Oči* Šopova, autora wielu utworów wykonywanych przez partyzantów w formie pieśni). Szczególnie wiersz ostatni w odmienny — daleki zarówno od mitotwórstwa, jak i obiektywizmu poznawczego — sposób pojmuje służbę rewolucji, powtarzając w konwencji antycznego tragizmu obraz rannej podczas bohaterskiej akcji bojowniczk (pierwowzór: Vera Jocik’), z której umierającym ciałem towarzysze broni żegnają się podczas trzydniowej górskiej wędrówki. Ślady ideologii nieantagonistycznej nosi też inna przedwczesna manifestacja stanów intymnych w epoce teatralizacji uczuć — *Balada za crnogorskata moma* Janevskiego, a że nie jest to odosobniony znak wstrzymania perswazji *ad intende*, świadczy inna realizacja tytułowej formy balladowej — *Sončeva kolona* Koneskiego.

Tendencyjne i dydaktyczne akcenty w prozie także najczęściej ograniczają się do jednostek tematycznych z obszaru walki i martyrologii, rozwinętych o pewne lokalne warianty, jako że odmiana powieści produkcyjnej nie

uksztaltowała się w macedońskiej literaturze⁴³. Bezkrytyczna orientacja na jugosławizm w stereotypie *bratski narodi i narodnosti* już na zawsze pozostaje w piśmiennictwie czystą abstrakcją, a edukacyjne zamiary prozaików jeszcze przed połową lat pięćdziesiątych przybierają nieco nowocześniejsze postacie wypowiedzi i alternatywne konkretyzacje (na przykład uniwersum historii narodowej). Stymulacja zachowań społecznych przez tekst artystyczny pierwotnie polega na jego odniesieniu do podstawowych kompleksów emocjonalnych, jak instynktowne wyczucie kategorii moralnych⁴⁴ czy świadomość więzi rodzinnej. Wynikająca stąd projekcja elementów psychologicznych w kolektywistyczne widoczna jest w pionierskim opowiadaniu Maleskiego zatytułowanym *Selankata od Kopačka*, zamieszczonym w symbolicznym z dzisiejszego punktu widzenia pierwszym numerze periodyku „Nov den”: motyw niepiśmiennej Mitrejcy, tracącej pierworodnego syna w wojennej zawierusze odpowiada zapotrzebowaniu na „retoryczny sentymentalizm”, który z archetypu matki czyni argument polityczny i etyczny; podobnym narzędziem pisarz posługuje się w książce *G'urg'ina alova* (1950), gdzie kontekst idei rewolucyjnej tłumaczy zachowanie bohaterki-staruszki, to samo czyni wreszcie Čašule, wprowadzając pozorną subiektywizację tematu w motywie matki zastrzelonego partyzanta (*Denot* — 1953). Ewolucja wewnętrzna bohatera, poddanego wyłącznie schematycznym implikacjom teleologicznym i bezustannym recenzjom autorskim, jest minimalna w tego typu narracjach, psychologizacja — z reguły pospieszna i nieudana (*Blokada*, *Vo pohod* i inne wczesne krótkie formy Boškowskiego)⁴⁵. Komunikat, w którym ważne miejsce zajmuje reprodukcja historii prawdziwych, „poświadczonych”, musi być ideologicznie czysty i akceptowany pod kątem prawomyślności dogmatyki i należytej krytyki antywartości faszystowskich, monarchistycznych i irredentystycznych, toteż utwory takie, jak *Neznaen borec* Leova czy *Zatvorenik* Karovskiego pierwotnie nie zostają dopuszczone do druku pod zarzutem propagowania wizerunku partyzanta jako osobnika fizycznie upośledzonego.

⁴³ Dopiero interesująca powieść Tome M o m i r o v s k i e g o *Akcijaši* (1981) dała wiarygodny, panoramiczny i częściowo rozliczeniowy obraz pracy brygad młodzieżowych i całej jej kulturowej otoczki, wraz z próbkami agitacyjnych przemówień, tekstami marszów przodowników, opisami problemów aprowizacyjnych, obyczajów damsko-męskich, dylematów kierownictwa (*Titovi brigadi*) i referentów kulturalno-oświatowych, akcji likwidacji kóz itp.

⁴⁴ „Imaa avioni, tenkovi, topovi i sekakvo drugo moderno oružje. A nie, nie bevme goloraki i bosì. No nie bevme vooruženi so silno oružje na strašnata omraza sprema zavojuvačot, zločinecot, fašistot.” — J. L e o v: *Dvajca drugari. Raskazi*. Skopje 1980, s. 163.

⁴⁵ Potwierdza się tym samym zastrzeżenie: „[...] przesłanie ideologiczne, gdy zostanie zaktualizowane, tj. sformułowane dyskursywnie — usamodzielniając się, nieuchronnie ulega pewnemu zniekształceniu i zubożeniu; jest wówczas abstrakcyjne, zracjonalizowane i jednoznaczowe.” — H. M a r k i e w i c z: *Dzieło literackie a ideologia. Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984, s. 195.

Pomiędzy projektem ideologicznym a szablonem fabularnym do połowy lat pięćdziesiątych zachodzi większy rozdzźwięk niż w wewnętrznej strukturze liryki, której wyraźniejsza aktualność spełnia funkcję reprezentacyjnego „sumienia” zbiorowości w nowym kalendarzu historycznym. Sukcesy „socrealizmu spontanicznego” w prozie nie idą początkowo w parze z rozbiciem jej monotematyczności, co cechuje też semantykę poetycką, jakże różną od ukonstytuowanej na przykład w mutacji polskiej (niemal nieobecne na obszarze macedońskim hasła antyklerykalne, kult radzieckiej rzeczywistości i Stalina, etos sfery przemysłowo-produkcyjnej, gniewna satyra na burżuazyjny imperializm i podobne architekty)⁴⁶. Formy narracyjne przejmują natomiast ciężar uwiarygodnienia reformatorskich działań w opisach codziennych losów postaci, dla których ideologia ma zdefiniowaną wartość użytkową.

Z epickiego surowca wybiera się zatem dominanty najbardziej dramatycznego doświadczenia prywatnego, by poddać je fasadowej afirmacji na kanwach utopii nowego porządku lub stereotypu wolności. Boškovski w tomie *Rastrel* wykorzystuje do tego celu rozterki bezrolnego chłopca, zgodnie z logiką aktualnej ekonomii — przyszłego współgospodarza ziemi (*Zemjata na Panko Biserin*), i powraca do niepokoju skazanego na śmierć zbrodniarza wojennego (*Posledniot zbor na obvinetiot*); Maleski obiera dylemat rewolucjonisty inteligenta ostatecznie wybierającego „służbę cywilną” (postać studenta konserwatorium — *Umetnik*; motyw poety — przedstawiciela postępowej inteligencji — wykorzysta też Leov w powieści *Vior* — 1957) oraz wahania pana młodego porzucającego gości weselnych — w tradycji bałkańskich obyczajów to ciężki grzech społeczny — by ostrzec partyzantów przed zasadzką (*Prva večer* — 1950). Maleski — autor powieści *Ona što beše nebo* (1958) — utrwali w niej swój wizerunek beletrysty o umiarkowanej pasji interwencyjnej, rozwijając dawniejsze preferencje etyczno-psychologiczne w kreacji bohaterów nie tak typowych, jak w utworach o dekadę wcześniejszych oraz przez motyw przezwycięzania przeszłości indywidualnej — w scenarii rzadko stykającej się z polami bitewnymi spostrzegamy trudne rewolucyjne dojrzewanie młodzieńca o powołaniu religijnym, wewnętrzne zmagania posądzanego o zdradę klasztornej służby, konflikt racji między wyemancypowanym duchowo komunistą a prymitywnym, pozbawionym polotu pragmatyką walki zbrojnej. Jeszcze wyraźniej komplikacje społecznej polaryzacji ilustruje powieść *Razboj* (1969); tu narracja wychodzi z dwóch punktów obserwacyjnych prowincjonalnej, rzemieślniczej Strugi — siedziby darzonego szacunkiem rodu oraz bastionu drobnomieszczańskiego oportunizmu, wni-

⁴⁶ Por. T. Wilkoń: *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949–1955*. Gliwice 1992, s. 38–53.

kając w problemy samotności i poświęcenia. Artystyczna obróbka materii rzeczywistości dochodzi jednak do głębszej interpretacji humanistycznego sensu rewolucji stopniowo, początkowo sprowadzając się do realnych, życiowych faktów bez ich estetyzacji. Hristo Georgievski określa te zabiegi terminem „wulgaryzacji *mimesis*”⁴⁷. W pełni są one obecne w pierwszej powieści macedońskiej *Selo zad sedumte jaseni*, gdzie zantagonizowane, lecz statyczne i nieplastyczne charaktery wykreowane są jako pomocnicze elementy „służbowego” opisu konfliktu między dwiema wsiami, nawet po przeprowadzonej reformie uparcie trwających przy reakcyjnej mentalności prywatnych właścicieli. Skrajna deskryptywność podobnych tekstów ewoluje w najlepszym wypadku ku prymitywnemu szyfrowi, z którego wyłania się obraz fenomenologii „Ja” o ograniczonej wolności jednostkowej, spłacającej daninę wolności zbiorowej (alienacja cech subiektywnych). Perswazja może mieć w takiej sytuacji uwarunkowanie pewnej kulturalnej transakcji, czego dowodzi jednoaktówka *Edna večer* (1948) Čašule, napisana specjalnie na zamówienie młodzieżowych działaczy gwołi uświetnienia czynu hufca pracy w obwodzie Mavrovo. Jej fabuła ukazuje antynomię tradycyjnego obyczaju i patriotycznego obowiązku, nakazując młodemu ojcu wyruszyć na partyzancki szlak w trzecim dniu po narodzeniu syna, w momencie zwyczajowego przenoszenia niemowlęcia do świata ziemskiego — wraz ze stosownymi regionalnymi obrzędami i modlitwami. W rzeczywistość budownictwa socjalistycznego Čašule ekstrapoluje ten sam tendencyjnie antysubiektywny ton, jakim komentuje wydarzenia wojenne. Dramat *Zadruga* (wyst. 1950) — istniejący zresztą w wielu wersjach, w podtytule dwu z nich zawierający nazwę spółdzielni produkcyjnej „Crveno znamo” — skomponowany jest na zasadzie dialektyki przedstawionych procesów postępu i reakcji, którym przyporządkowane zostają grupy bohaterów pozytywnych oraz negatywnych: dokonujący podziału majątku nieprzejeżdżalni aktywiści i wiejscy „kułacy” — byli kolaboranci, ukarani przykładnie za próbę wzniecenia buntu⁴⁸. Podobne inspiracje będą przyświecały niezmordowanemu autorowi jeszcze trzydzieści lat po zakończeniu wojny, gdy w powieści *Premreže* (1977) zbuduje interesujący wizerunek wstępującego do milicji bohatera negatywnego, skądinąd skrajnego indywidualisty wątpiącego w sens swej historycznej misji, ale oryginalny pomysł poznawczy uzupełni eseistycznymi przerywnikami oraz akcentem wychowawczym — drobiazgową relacją z masowych wystąpień antybułgarskich w Prilepie w październiku roku 1941, opisem stosunków panujących w rejonowym Komitecie partyjnym i innymi ob-

⁴⁷ H. Georgievski: *Makedonskiot roman 1952—1982*. Skopje 1983, s. 34—35. Rzecz dotyczy dzieł w rodzaju *Tragite ne se zaveani* Koce Solunskiego czy *Patišta Lazo Karovskiego*.

⁴⁸ Por. N. Petkovska: *Dramskoto tvoreštvo na Kole Čašule*. Skopje 1996, s. 13—22.

ciążącymi dowodami autobiograficzno-historiograficznej *idée fixe*⁴⁹. Większość tego rodzaju materiału historycznoliterackiego charakteryzuje repetycja pierwiastka narodowego, aczkolwiek jako cenne rozwinięcie tematu okupacyjnego może służyć wątek eksterminacji Żydów, odbijający się dość późnym echem w formalnie standardowej powieści Srbo Ivanovskiego *Martin Nunata* (1979), a poprzedzony między innymi kilkoma pokrewnymi przejawami we wczesnej liryce Gogo Ivanovskiego (wiersze *Povratok, Rašela*).

Z publicznej sakralizacji jugosłowiańskich realiów społeczno-kulturalnych wypływa fenomen znajdujący się na pograniczu kolektywnej mitologii i literatury panegirycznej — poezja, której wzorcowym bohaterem, odbiorcą lub ideowym punktem odniesienia jest symbol państwowego „oświeconego absolutyzmu” Josip Broz Tito. Kult jego osoby, co trzeba podkreślić, odbiegał wyraźnie od stalinowskiego w sąsiednich państwach, gdyż miał — przynajmniej na początku — ludową, spontaniczną podstawę, wynikającą z ogromnych zasług strategicznych podczas okupacji oraz izolacji kraju w latach czterdziestych i w mniejszym stopniu był cynicznie sterowany⁵⁰. W niemałej liczbie utworów owego gatunku można wyróżnić bezpośrednie opisy wyzwalających energię mas poczynań przyszłego marszałka, inwokacje zanośzone do postaci „wirtualnego adresata” (ten typ ma wysoką frekwencję także w polskich personalnych panegirykach o Stalinie) oraz okolicznościowe laudacje o największym stopniu aberracji artystyczno-etycznych. W założeniu *beskrajna i plodna pesna za Tito* nie podlega ograniczeniom tematycznym, ani nie zamyka się w formie sloganowej, ponieważ „takvite pesni i ne moraat striktno da pripag’aat na revolucionernata poezija, tuku možat duri da obrabotuvaat i intimni temi, pa sepak niz spomnatite asocijacii da se doprat do imeto i ličnosta na Tito”⁵¹. Mając na uwadze zaświadczoną mnogość

⁴⁹ Te same wydarzenia jeszcze w 1981 roku przedstawi w realistycznym dramacie *Fakelot* Koce Solunski, czyniąc głównym bohaterem ośmioklasistę rozpoczynającego pierwszym wystrzałem pospolite ruszenie. Dawną manierę chronologicznego, dziennikarskiego referowania faktów podtrzymuje Stojmir Simjanovski (z tegoż roku *Belata Golgota*).

⁵⁰ Prócz tych fundamentów kultu szczególnymi momentami zwrotnymi w oficjalnej mitologizacji przywódcy były lata: 1950 — praktyczne wdrożenie pierwszych wspólnotowych form socjalizmu samorządowego, 1966 — stłumienie tendencji „biurokratycznego etatyzmu”, 1971 — powstrzymanie nacisku idei liberalnych i ostrzejszych postulatów grup narodowościowych (zwłaszcza Chorwatów), 1976 — przyjęcie nowego prawa o pracy zrzeszonej. Przedmiotem powszechnej dumy pozostawała przez wiele dziesięcioleci titowska polityka zagraniczna.

⁵¹ Wykład G. Todorovskiego na konferencji nt. *Revolucionernoto i teoretskoto delo na Tito* na skopijskim uniwersytecie w marcu 1978 roku. Przedruk: *Tito vo jugoslovenskoto revolucionerna poezija. Mag’epsan megdan*. Skopje 1979, s. 499. Por. także M. Drugovac: *Tito — kako inspiracija vo makedonskata umetnička poezija* oraz B. Mirkulovska: *Tito vo detskoto poetsko tvoreštvo*. „Beseda” 1977, nr 11—12; T. Momirovski: *Tito — tvorec na Revolucionajata i nepresušen vrutok na literaturno sozdavanje*. „Sovremenost” 1977, nr 9—10.

wykraczających poza oficjalny schemat ludowych pieśni o tej tematyce (nie tylko z lat 1941—1945), łatwiej zrozumieć klimat „idei nieśmiertelnej”, sprzyjający powstawaniu tekstów poetyckich w okolicznościach rocznicowych, jak i pełną niepokoju dykcję liryczną zrodzoną nieco później z ducha doskonale lapidarnego hasła: „I po Tito Tito” — w „cudzym uchu” wywołującego niezamierzony efekt groteskowy. Jubileuszowy dla biografii lidera rok 1977 przynosi specjalny numer miesięcznika „Razgledi” (nr 5) z utworami czternastu poetów współczesnych, podobny wybór zamieszcza prilepski „Stremez” (także nr 5) oraz listopadowy „Mlad borec”. Uwzględniając ukierunkowanie perswazyjne, które na wspólnym federacyjnym rynku wydawniczym skodyfikował sarajewczyk Husein Tahmišić w pomnikowej antologii zatytułowanej *Tito u poeziji* (1972), oraz nieprzypadkowe już w tych latach zbieżności chronologii publikacji, można stwierdzić, iż motyw mitu jednostki staje się istotnym filarem państwowej polityki kulturalnej. Pateetyczne, a dla zewnętrznego obserwatora demaskatorskie określenie tej formacji ukuł mniej znany twórca Kosta Popovski w tytule okolicznościowego wiersza — *Titoslavija*, którego liturgiczna morfologia — podobnie jak struktura dogmatycznej zbitki autorstwa Tome Momirovskiego „nie wysychające źródło twórczości literackiej” — najlepiej świadczy o przeniesieniu układu pojęć historycznych z poziomej osi czasu w wertykalny wymiar hierarchii sakralnej⁵². Praktycy oświeceniowego dydaktyzmu wystawieni są zazwyczaj w takich warunkach na ciężką próbę, prócz „lekcji racjonalizmu” grozi im przejście przez „szkołę intryg” i gry polityczne⁵³.

Drogi od literatury socjalnej do „rewolucyjnej” w sensie tendencyjnego *engagement* nie powtarza odłam beletrystyki pozostającej przez kilka dziesięcioleci pod znakiem problematyki egejskiej. Exodus Słowian z ziem greckich po klęsce lewicowego powstania wycisnął w prozie i poezji bolesne piętno, po części społecznie racjonalizowane w nowszych publikacjach dotyczących tego okresu — wspomnieniach generała Markosa, opracowaniach historycznych Hristo Andonovskiego, Nauma Pejova czy Lazara Mojsova. Wnosząc emocjonalno-polemiczny aspekt edukacji na temat utraconej „ojczyzny serdecznej”, dzieciństwa i młodości, ów blok tekstów uprawomocnia niepodważalną argumentami polityki obecność czynnika prywatnego dramatu poturbowanych przez los wygnańców. Bliski jest przez to uwiecznionemu w polskim

⁵² Tak też należy rozumieć wymiar ofiary wymaganej przez wyznawców: „Ne, ništo dovršeno ne e / tolku dovršeno za da / ne go bara udelot naš. // Nema lice svetlinata / lice takvo za da go / zamrači našeto. // I nema den idninata / što ne k'e bide osvetlen / od burnata naša krv.” — A. Vangelov: *Tito im govori na komunistite*. Por. także podobny utwór T. Čalovskiego *Titovata epoha*.

⁵³ Por. S. Kukurowski: *Inspiracje oświeceniowe...*, s. 116. K. Nowicki pisze w tym kontekście o naiwnym oraz wyrachowanym typie „pisarza instrumentalisty.” — K. Nowicki: *Pertraktacje*. Warszawa 1971, s. 122.

piśmiennictwie mitowi kresowemu, lecz częściej od sentymentalno-wspomnieniowej legendy pogranicza kreuje krwawą i heroiczną odmianę tożsamości środowiskowej (na takiej zasadzie funkcjonuje w naszej literaturze na przykład *Czarny potok* Leopolda Buczkowskiego)⁵⁴. Wpływającą z doświadczenia „przerwanego dzieciństwa” lirykę Aco Šopova (zwłaszcza *Na Gramos*), Ivana Čapovskiego, Risto Jačeva czy Ljubena Taškovskiego trudno właściwie ocenić nie-Macedończykowi, jeśli nie weźmie się pod uwagę jej uniwersalnego bytowania w czasie historyczno-teraźniejszym jako trwałego stanu wykorzeniającego wygnania. Jeszcze sugestywniej nuta ta słyszalna jest w prozie Taška Georgievskiego⁵⁵, w całości poświęconej zbiorowym peregrynacjom po świecie egejskich mas uciekinierów. Nowa literacka toponimia związana z obszarem wysiedleń otwiera jednocześnie nową przestrzeń narodowej nostalgii i gniewu, usytuowaną już poza samą twórczością, której jakość artystyczna nie podlega społecznym dyskusjom — ma wyłącznie pozytywny oddźwięk krytycznoliteracki.

Traktując pisarstwo jako służbę, świadczenie prawdzie oraz wydawanie oskarżenia⁵⁶, wybiera Georgievski bohaterów samotnych, przegranych, walczących z przeciwnościami — lecz nie w sensie psychologicznym. Zauważalne liryczne i pozbawione patosu „oswajanie” tematu stanowi dopiero skutek obróbki czystego dokumentalizmu faktów, w świetle których osobista i narodowa tożsamość jednostek — zwykle prostych wieśniaków — promieniuje na poczucie wartości całego kolektywu etnicznego. W treści omawianych dzieł zawierają się pogładowe lekcje twardości charakteru i życiowej zaradności wbrew barierom administracyjnej i fizycznej przemocy. Wstrząsające obrazy represji, obecne już we wczesnym zbiorze opowiadań *Nie zad nasi-pot* (1957), dojrzewają do siły monstrualnej w — szybko sfilmowanej — powieści *Crno seme* (1966), opisującej pełne okrucieństwa prześladowania podejrzanych o sympatie prokomunistyczne Macedończyków z greckiej armii rządowej. Odmawiający podpisania deklaracji lojalności i umieszczeni w obozie na oddalonej wyspie na Morzu Egejskim, poddawani są wymyślnym torturom mającym przywrócić im świadomość poddanych monarchii. „Perspektywa piekła” ulega rozwinieciu w także zekranizowanym utworze *Crveniot konj* (1975): zmuszony do wycofania się na obszar Albanii prosty żołnierz Boris Tušev powtarza setki podobnych losów Egejczyków — zaokrętowany

⁵⁴ Relatywizm tego typu literatury etnicznej podkreśla fakt, że przecież sama Macedonia jest dziś składnikiem mitu kresowego Turków.

⁵⁵ Inni autorzy wierni problematyce egejskiej: Petar Širilov (najpoważniejszy dorobek w tym gronie — proza myślowo skondensowana i komunikatywna), Kata Misirkova Rumenova, Paskal Gilevski, Petre Nakovski, Kole Mangov.

⁵⁶ Sam wyznaje, iż ma pokusę pozytywnego odzewu na formułowane w ankietach pytanie o uczestnictwo w NOB: „Oti drugari borci, dodeka Vie odamna ja imate freno puškata, jas se ušte pukam so nea!” — T. Georgievski: *Kradejk'i si od sonot i od životot...*, s. 55.

na Adriatyku na radziecki statek, przybywa po wieloetapowej podróży do Taszkientu, skąd po piętnastu latach powraca do rodzinnej wsi, zostawiając założoną na obczyźnie rodzinę i wyrzekając się w greckiej ambasadzie partyzanckich oraz słowiańskich korzeni (motyw zdrady ideałów w imię ostatecznego rozliczenia z przeszłością). Aż do śmierci czuje się na własnej ziemi obco, będąc dla lokalnej władzy reanimowanym znakiem zagrożenia, złowrogim jeźdźcą na przypadkowo kupionym wierzchowcu „niebezpiecznej”, czerwonej maści. Interesujące są paralele z rzadkim do niedawna w naszej literaturze motywem Polaków z Azji Środkowej, którym historyczne warunki także nie pozwalały na powrót do kraju. W dwu innych — ze względu na pokrewieństwo fabuły i świata postaci łącznie traktowanych — powieściach *Vreme na molčenje* (1979) i *Ramna zemja* (1981) konflikt etyki i atawizmu nasila się. Heroiczny, ascetyczno-stoicki bohater Done Sovičanov (*alias* Andonis Sovičanis) po powrocie z niewoli na Cykladach wyrusza na poszukiwanie żony do Wojwodiny (tytułowy „równy kraj”), gdzie Macedończycy zajęli opuszczone przez volksdeutsche wsie. W jednej z nich, pod Somborem, spotyka rodzinę i znajomych, do których należy również były komisarz polityczny batalionu Dimosten (konterfekt „uczciwego bojownika”). Na uwagę zasługują fakty, że Sovičanov nie podpisuje deklaracji przyjęcia obywatelstwa jugosłowiańskiego, a symboliczny rekwizyt — czerwony kilim, ostatni emblemat podmiotowości, prawa własności i więzi z miejscem — płonie, kładąc kres marzeniom o powrocie do dawnego czasu patriarchalnej legendy i odwiecznego porządku przestrzeni.

Na podstawowej płaszczyźnie edukacyjnej mieści się przede wszystkim walor epistemologiczny — upowszechnienie wiedzy o pozbawianych tożsamości przedstawicielach środowiska wyrzuconego na margines historii i przez to emocjonalnie uprzywilejowanych. W powieści Georgievskiego zostaną jednak zachowane pozostałości biało-czarnego schematu, choćby w wyłącznym przypisywaniu cech negatywnych reprezentantom innych narodowości, a poetyka silnych afektów — od akcentowania życiowych namiętności po opisy ofiarnej śmierci — przerasta chłodny racjonalizm „powieści z tezą”. Tak samo gniewne i pełne gorzkości są oskarżenia rzucane bezdusznej ignorancji międzynarodowych elit politycznych przez bohaterów prozy Ivana Čapovskiego. Modelowy jest pod tym względem dobór motywów z późnej powieści *Magla* (1985), opracowującej w sposób krytyczno-rozliczeniowy temat reemigracji egejskiej diaspory i zamykającej czas zakrojonej pod tym kątem akcji w latach 1936—1982. Pierwzoplanowy bohater utworu Vasil Belomorov (Vasilis Belomoris), usiłując zebrać rozproszoną rodzinę w zachodniomacedońskim Debarze — co zabiera mu połowę życia — odtwarza szlak jej zawilej wędrówki z rodzinnej Grecji przez Albanie, Rosję (Syberię), Uzbekistan, Czechy, Polskę i Serbię. Popadając w każdym z tych środowisk w naturalnie wynikające ze zderzenia kultur konflikty oraz przenosząc na obcy grunt animozje

słowiańsko-grecką, Macedończycy stopniowo tracą wyraźną identyfikację duchową — narodową i kulturalną, uderzając tym szczególnie w świadomość dzieci (w rzeczywistości z Grecji wyekspediowano ponad 20 tysięcy nieletnich). Sprowadzeni po życiowych tułaczkach do leżącego od stuleci na obszarze albańskiej penetracji cywilizacyjnej Debaru, wchodzą w nowe antagonizmy wynikające z ich kulturowej bezdomności. *Magla* znalazłaby też miejsce w porównawczych tematologicznych badaniach slawistycznych z uwagi na liczne zawarte w niej *polonica*. Nad Wisłą Čapovski osadza fabułę kilku rozdziałów, dając historycznie obiektywny, choć nie pozbawiony drobnych złośliwości obraz kraju o sprawnej społecznej organizacji, lecz z gruntu obcej zbiorowej mentalności. W drobiazgowo faktograficznym, wręcz reportażowym przekazie przedstawiona zostaje wędrówka Vasila od zejścia ze statku w Gdyni, przez mającą zmylić czujność pasażerów i szpiegów dwudniową jazdę pociągiem towarowym po Polsce, aż do celów podróży uchodźców, którymi są położony na Ziemiach Zachodnich PGR oraz Huta „Legnica”. Kłopotów z adaptacją w odmiennym klimacie — przypominają się losy groteskowej uprawy roli przez Greków w powiecie ustrzyckim — i w atmosferze miast przemysłowych („zaćadeniot Šljonsk”) dopełniają nieporozumienia w stosunkach międzyetnicznych. Począwszy od nieufnej postawy polskich pielęgniarek wobec przybyszów podczas rutynowych zabiegów sanitarno-higienicznych, a skończywszy na kompletnej niekompetencji urzędników w sprawach grecko-macedońskich zawilości językowo-kulturalnych i politycznych, uzyskuje się wizerunek odgórnie sterowanej akcji i nternacjonalistycznej braterskiej pomocy poszkodowanym członkom Armii Demokratycznej Grecji⁵⁷. Nieudany związek bohatera z Polką, podrzucającą mu podstępem ich trzyletnie dziecko i wychodzącą za mąż za rodaka, oraz dramatyczna scena rozstania z synem na dworcu kolejowym w Katowicach potęgują depresyjny nastrój kreacji postaci. Pointa jej emigracyjnego losu rozegra się pod gabinetem marszałka Mariana Spychalskiego, kiedy wieloletnie kłopoty z uzyskaniem zgody na wyjazd do Jugosławii osiągną apogeum. Przesłanie tej i podobnych fabuł, sprowadzające się do tezy „Makedonecot prodolžuva da živee i zad magliškata na našite granici”⁵⁸, czytelne jest w świetle powojennej polityki Titowskiej, dla której problem Egejczyków nie był postrzegany jako jugosłowiański — co stanowiło właśnie główną podstawę frustracji Macedończyków w SFRM, skazanych na własne, niewielkie możliwości nacisku. Nawiazywanie kontaktu z wysiedlonymi za pomocą misji edukacyjnych i kulturalnych często okazywało się spóźnione, a w kraju z trudem przygotowywano warunki ekonomiczne na ich opieszale powrót.

⁵⁷ Szczegółowo problem opracowuje M. Wojecki: *Uchodźcy polityczni z Grecji w Polsce 1949—1975*. Jelenia Góra 1989.

⁵⁸ Por. S. Siljan: *Dijalog so vremeto*. Skopje 1988, s. 83.

Ostatnia we wczesnym etapie rozwojowym znacząca podnieta tematyczna literatury o wychowawczo-poznawczych aspiracjach wypływa z kompleksu wydarzeń epoki ilindenskiej, których ujęcie w większości przypadków dostarcza argumentów potwierdzających sens tej twórczości w „utwierdzeniu zespołu stereotypów” i „tworzeniu wyrazistych obszarów tradycji oficjalnie aprobowanej”⁵⁹. O ile poetyckie odgłosy owej problematyki mieszczą się w szerokiej formule liryki patriotycznej i w zasadzie nie wprowadzają oryginalnych wątków (z wielkiej liczby przykładów można wybrać wiersze o roku 1903 pióra Todorovskiego czy Andreevskiego), o tyle dokonania prozy i dramatu opierają się na kilku spójnych koncepcjach autorskich. Narracyjne dzieło G’org’i Abadžieva — z wykształcenia historyka i pasjonata jednego tylko tematu: dziejów walk niepodległościowych — przetarło drogę nowszym, mniej dogmatycznym aktualizacjom historiozoficznym tej materii. Wśród bohaterów opowiadań zebranych w tomie *Izgrev* (1950) po raz pierwszy pojawia się Goce Delčev i krąg jego współpracowników. Funkcja postaci takich, jak Jane Sandanski czy Dame Gruev często służy wyłącznie za ornament uzupełniający trzon fabularny związany z czołowym orędownikiem macedońskiej sprawy narodowej, którego życie zdążyło również przeistoczyć się w hagiografię w literaturze ustnej. Sposób wykorzystania bohatera historycznego w paradygmacie dydaktycznym najlepiej uwidacznia się w opowiadaniach *Posledna sredba*, *Gospodin Modijano* oraz *Tabakerata*⁶⁰. W pierwszym z nich Goce w przebraniu włóczęgi — w obawie przed zdemaskowaniem — przybywa do domu matki, ta odmawia „żebakowi” pomocy, nie wiedząc, iż uczestniczy w ostatnim spotkaniu z synem przed jego śmiercią. W zrównoważonym, dalekim od jakiegokolwiek emocji opisie tej sceny idea poświęcenia prywatnego życia sprawie zbiorowej jest aż nadto oczywista. W drugim przypadku przebiegły Goce — jako włoski handlowiec Modijano — przekupuje strażników więzienia politycznego Katil Haane w Bitoli, by otrzymać zgodę na widzenie z Gruevem i uzyskać informacje o terminie przetransportowania macedońskich więźniów do twierdzy Podrum Kale w Małej Azji (motyw sprytu w szlachetnej sprawie). W ostatnim wreszcie utworze objawia oblicze wspaniałomyślnego, tolerancyjnego, ideowego współtowarzysza, solidaryzującego się z napotkanym w pociągu młodym muzułmaninem studiującym w Paryżu, zwolennikiem idei młodotureckiej. Turek, obdarowany srebrną

⁵⁹ Por. S. Kukurowski: *Inspiracje oświeceniowe...*, s. 146. Jednym z pierwszych świadectw penetracji tego obszaru jest wybór tekstów literackich *Ilinden — 1903*. Red. D. Mitrev. Skopje 1948.

⁶⁰ Przytoczone syntetyczne informacje szerzej poddają literaturoznawczej interpretacji: J. Boškovski: *Istoriskata beletristika na G’. Abadžiev. Izbor*. T. 2. Skopje 1969, oraz A. Spasov: *G’. Abadžiev — poeta „ilindenski”*. „Prace Historycznoliterackie”. Z. 90. Kraków 1995, s. 49–56. Por. także M. Jasińska: *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*. Warszawa 1970.

tabakierą z wyrytą powstańczą inskrypcją „Wolność lub Śmierć”, nie przypuszcza, że inspiratorem zabójstwa jego ojca jest współpasażer i kieruje do niego pełne uwielbienia słowa: „Francuskiot narod i negovite progresivni vodači pokažuvaat simpatii kon vašata borba i ve smetaat za sledbenici na heroite od Francuskata revolucija.”⁶¹ Prototypu rewolucjonisty poszukuje Abadžiev w jeszcze dalszej przeszłości, sięgając do czasów i spraw hajduckich (*Aramisko gnezdo* — 1954), motywu rozpowszechnionego zresztą we wszystkich literaturach bałkańskich. Hajducy z Orlova charakteryzowani są wedle klasycznego schematu etycznego poezji bohaterskiej, której kodeks nakazywał wierność indywiduum własnej społeczności, toteż atrybuty siły i słabości mają swe klarowne odniesienia osobowe. Idealizacji Manuša towarzyszy potępienie personifikacji zła — wysługujący się obcym Gogo Jane zostaje w hierarchii niegodziwych ustawiony ponad agami i bejami; spotyka go adekwatna kara (oblanie miodem i rzucenie w mrowisko). W ostatniej, o wiele lepiej skomponowanej powieści *Pustina* (1961) dochodzą nowe elementy: świadome wykorzystanie tekstu źródłowego — opublikowanych w 1927 roku pamiętników Pavla Šateva — oraz bardziej zdecydowane akcenty psychologiczno-egzystencjalne. Zamiar „pokrzepienia serc” zostaje urzeczywistniony dzięki obraniu za przedmiot narracji „chlubnej historycznej chwili” — macedońskiego zamachu terrorystycznego na strategiczne punkty administracji tureckiej oraz obiekty należące do mocarstw zachodnich w Salonikach 29 kwietnia 1903 roku. Samemu wydarzeniu, głośnemu wówczas w Europie, autor nie poświęca baczniejszej uwagi, lecz interesują go jego reperkusje w świadomości uczestników akcji. Nawiązując do złożonej przez zamachowców przysięgi dobrowolnej śmierci (amnestii doczekało tylko dwóch rewolucjonistów, pozostali „sinovi na eden poroben narod” zginęli z rąk Turków lub samobójczo, bądź zmarli na zesłaniu w Murzuku w Libii), konfrontuje poglądy uwięzionych bojowników Arsa i Gligora. Pierwszy ostatecznie nakłada sobie pętlę na szyję, wybierając wierność ślubowaniu, drugi inaczej interpretuje kategorię zdrady i zdobywa się na ucieczkę z więzienia. Najbardziej chyba spektakularny i feralny zarazem w biografii Abadžieva jest fakt, iż zmarł on w dniu św. Iliji, w sześćdziesiątą rocznicę wybuchu powstania, będącego największą inspiracją jego twórczego życia. Osobny rozdział dotyczący zapoczątkowanych przez niego dziejów prozy ilindensko-gemidżiskiej dopisze Jovan Boškovski w „powieści akcji” *Solunskite atentatori* (1962) — dynamicznej, konkretnej, skoncentrowanej na samym przełomowym wydarzeniu⁶². Wypełni się tym samym

⁶¹ G'. Abadžiev: *Raskazi*. Skopje 1962, s. 12.

⁶² I przez to uznawanej za przedstawicielkę solidnego tradycjonalizmu: „[...] svedoštvo za eden mig od našata literatura vo koja taa se emancipira i od predrasudot deka mora da se ostvaruva samo kako disciplina što poteknuva od neobični emocii i ušte poneobični situaciji.” — S. Mickovik': „*Solunskite atentatori*”. „Misla” 1981, nr 30, s. 8.

model literatury historycznej natchnionej przewodnią myślą zmiany świata przez czyn bohaterski, uskuteczniany przez rewolucyjnych fatalistów, żarliwych oraz bezkompromisowych „duchowych bolszewików”, aprobujących podmiotowość człowieka w chaosie historii.

Traktowana jako czynnik wychowawczy, tematyka ta ma także swój odpowiednik w dramatach Kole Čašule, pisanych z pozycji wyznawcy wartości literatury jako poligonu utwierdzenia świadomości narodowej (wiele jego tekstów powstało na placówkach dyplomatycznych, z czasoprzestrzennego dystansu). Warto zwłaszcza zwrócić uwagę na trylogię *Crnila* (1960), *Žit-lub* (1978) i *Sud* (1980), stawiającą wyraźną tezę polityczno-moralną i diagnozę historyczną. We wszystkich trzech przypadkach kanwą akcji dramatycznej są autentyczne zabójstwa wybitnych działaczy VMRO — G'orče Petrova rękami niewtajemniczonego figuranta w roku 1921⁶³, Pere Toševa w 1912 roku także przez Macedończyka (przebranego w mundur oficera tureckiego) oraz w 1903 roku Hristo Crnamary, w sprawie którego wszczęte zostaje śledztwo o podobnie haniebnym rezultacie. Inspiratorami tych wydarzeń okazują się przedstawiciele emigracji w Sofii, wciągnięci przez tzw. Naczelny Komitet Macedońsko-Adrianopolski w manipulacje służące przyłączeniu Macedonii do Bułgarii. Dekonspiracji interesów bułgarskich towarzyszy prezentacja typowych postaci rodzimych skrajnych fanatyków, bezlitośnie poniżanych, zatem mściwych i porywczych. Mimo schematyzacji i pewnych nieścisłości historycznych — w mniejszym stopniu zauważalnych w powieściowej odmianie fresku społeczno-rodzinnego *Prostum* (1970) z tejże dziejowej epoki — całej wymienionej rodzinie tekstów przyświeca tendencja wybiegająca poza płaski plan behawiorystyczny i kronikarskie łączenie wydarzeń. W opisach zderzeń żywiołu macedońskiego z niemacedońskim — zarówno we wcześniejszych ruchach antyfeudalnych, jak i patriotycznym zrywie Ilindenu — chodzi o wydobycie starannie wybranych aspektów legendy oświecenia⁶⁴ oraz ich przeniesienie do marksistowskiej koncepcji literatury walczącej lub proklamowanie integralności dziejów narodowych (również w wersji poetyckiej — *Ilindenski melodii* Koneskiego, wiersze o Pulevskim, Delčevie, Sandanskim autorstwa Todora Čalovskiego).

Bezpośredniej mocy interwencyjno-perswazyjnej nie posiadają już na ogół artystyczne przekształcenia motywu *pečalby*, trwałego składnika twórczości od czasów dominacji ustnych pieśni lirycznych i późniejszych pierwocin piśmien-nictwa „socjalnego” z lat trzydziestych. Wpisują się bowiem raczej do kanonu toposów częściowo w tzw. powieści krytyczno-realistycznej, częściowo w liryce patriotycznej, miłosnej i formach o pokrewnej pojemności zarówno

⁶³ Przy rutynowym założeniu, że „Licata i nastanite vo ova drama se izmisleni. Sekoja sličnost so postojnite togaš lica e slučajna i nenamerna.” — K. Čašule: *Drami*. Skopje 1984, s. 9.

⁶⁴ Por. S. Kukurowski: *Inspiracje oświeceniowe...*, s. 218.

publicystycznej, jak i „egzystencjalnej”. Jako pograniczne zjawisko nie będą zatem rozpatrywane w kontekście klasycznych treści edukacyjnych, choć wypada przynajmniej ogólnie określić ich historycznoliterackie współrzędne poza poezją: od wczesnych opowiadań Maleskiego z lat pięćdziesiątych *Mladosta na Frosina* i *Fidanka*, przez nowelistykę Ivana Točko oraz Simona Drakula, do dłuższych form prozatorskich Dimitara Baševskiego, Metodiji Foteva (ciekawe ilustracje indywidualnych popędów w epickich wiejskich kronikach) i Božina Pavlovskiego (głośne *West Aust* — 1977), a także dramaturgicznego dyptyku Čašule *Vejka na vetrot* — *Zemjaci / Rodnokrajci*. W zakres naszych rozważań nie wchodzi również znacząco w Macedonii rozwinięta literatura dziecięca, której jawna „oświeceniowa” logika wyrażała się mocno szczególnie w latach symplifikacji historii i socjologizacji sztuki (macedońska trawestacja leninowskiego hasła: „Uči, uči i pak uči!”), nim zamarła w pozbawionym natarczywej tendencji świecie fantazji⁶⁵.

Nie układają się w spójny system sygnały przynależności gatunkowej materiału przedstawianego w niniejszej części pracy. Analizująca polską poezję socrealistyczną Teresa Wilkoń stosuje w odniesieniu do omawianego okresu — u nas występującego w nieco zmodyfikowanej chronologii — pojemny wzorzec „konwencji genologicznej”, wykraczającej poza słownikową wiązkę cech formalnogatunkowych⁶⁶. Przy całej nieporównywalności dokonań polskich i macedońskich wypada jednak uwzględnić szerokie rozumienie owego *compositum* struktury historycznoliterackiej. Podstawowe gatunki dydaktyczne, częściowo sprawdzone w piśmiennictwie oświeceniowym (panegiryk, oda, pamflet polityczny, bajka), przekazują — jak zdołano to już udowodnić — zaledwie część swych cech dystynktywnych, przydatnych na przykład w perswazyjnym ukierunkowaniu nowej ody czy sielanki socrealistycznej, określanej jako „poezja świata, w którym spełniła się historia [...], gdyż przodująca ideologia zaprojektowała świat idealny”⁶⁷. Upiększenie rzeczywistości przedstawionej i redukcja artystycznego charakteru samego utworu towarzyszą też w wierszach tego pokroju wprowadzaniu „obcych” czynników romantycznych (zwłaszcza w ideowym rezonansie uczuć bohatera), co w połączeniu z agitacyjnymi matrycami apelu, odezwy, wiersza-ulotki i innych form paraliterackich nie daje czystego obrazu poetyki normatywnej. Choć stосуje się wtórnie chwytły właściwe poematowi opisowemu czy balladzie, świadomość ich niewspółmierności do zapożyczeń z wypowiedzi publicystyczno-

⁶⁵ Jedyne w swoim rodzaju miejsce w tej dziedzinie pisarstwa zajmuje Vidoe Podgorec, którego ilościowy dorobek literacki porównywalny jest z całokształtem dzieł pozostałych autorów i autorek — przedstawicieli nurtu dziecięco-młodzieżowego.

⁶⁶ T. Wilkoń: *Polska poezja socrealistyczna...*, s. 76—88.

⁶⁷ M. Głowiński: *Wokół „Poematu dla dorosłych”*. „Odra” 1985, nr 11, s. 30. Autor zwraca też uwagę na występującą tu aktualizację tradycji klasycyzmu dworskiego.

-retorycznych jest nikła. Ton panegiryku, a w najlepszym razie utworu okolicznościowego (także epitafilejno-martyrologicznego), stanowi zaledwie jeden z fragmentów składowych recytatywu lirycznego, w którym niebagatelne miejsce zajmuje folklorystyczny *ornatus*. Owa hybrydyczność jest efektem powierzchownego przyswojenia ludowego obrazowania i prozodii, które potrafił jeszcze twórczo zużytkować na przykład Kočo Racin, gdy tymczasem pionierskiej poezji powojennej brakło już konsekwencji, by funkcjonalnie zespolić je z wymaganiami opisowości. Wobec braku wartościowych przykładów w tradycji literatury *sensu stricto* doraźność tematu nie uzyskała więc szansy na neutralizację i zdominowała tekst i tak w założeniu silnie zideologizowany. Słabe nasycenie retoryką i rytmiką typowo „klasycystyczną” — w najwcześniejszej fazie rozwojowej wyjątek stanowią *Oči Šopova* pisane regularnym, dwunastozgłoskowym, czterostopowym amfibrachem — ma w związku z tym odniesienie do ustnej genezy takiej wypowiedzi, łączonej choćby z formą pieśni rewolucyjnej (sam Racin zreagował dwa tomiki pod tytułem *Makedonski narodnoosloboditelni pesni*)⁶⁸. Sprawdza się tym samym w praktyce spostrzeżenie Majakowskiego, dające pierwszeństwo w pracy poety szablonom takim, jak marsz czy hasło. Na lata późniejsze datuje się bardziej rozciąglą, epicka postać jego realizacji, na przykład w trwałym kulcie Goce Delčeva — bohatera piosenek nam współczesnych, wykonywanych w konwencji *quasi*-ludowych melodii neofolklorystycznych (elementy patriotyczne w warstwie słownej utworów rozrywkowych zasługują obecnie na specjalną uwagę).

W prozatorskim systemie konstrukcyjnym potwierdza się genologiczne przeświadczenie, iż „makedonskata varijanta na klasično realističkata postapka vo celost gi prifati iskustvata na jugoslovenskiot i evropskiot deduktiven roman na XIX vek” oraz „ostatoci na romantizam i elementi na crno-bel šematizam vo gradacija na ličnosta i primeri na lokalizmi i neprečistenost vo izrazot”⁶⁹. Paradigmat ten wyróżnia się ze strony jego prawomocnych przedstawicieli mierną świadomością zasad artystycznej funkcjonalności i takąż znajomością odmian typologicznych powieści⁷⁰. Jej podgatunek „produkcyjny” nie został w pełni stworzony, ograniczając się do postulatów z innych obszarów kultury: publicystyki, wystąpień politycznych i programów eduka-

⁶⁸ Pojęcie ustnej pieśni rewolucyjnej definiuje M. Radik': *Terminološka problematika i definiranje na poimot usna revolucionerna pesna*. „Spektar” 1991, nr 18, s. 179–193. Na marginesie można też podać przykład albańskiej poezji partyzanckiej, która wykorzystuje głównie stare pieśni wraz z ich systemem metryczno-syntaktycznym, aktualizując jedynie treść.

⁶⁹ V. Domazetovski: *Strukturata na makedonskiot roman...*, s. 49.

⁷⁰ „[...] kaj tvorcite e prisutna povek'e svest za negovata [powieści — L. M.] relevantnost (struktura) kako kategorija, a pomalku svest za negovata umetnička funkcionalnost i tipološko-žanrovskite promeni [...]” — H. Georgievski: *Makedonskiot roman...*, s. 33.

cji szkolnej. W szybkim tempie dotarła do czytelników proza historyczna, ustanawiająca w beletrystycznym ujęciu biografii wielkich Macedończyków tak potrzebne wzory osobowe. Ucieczka w jej nie tak w końcu zamierzchłą problematykę nie podlegała surowej ocenie krytyki, w Polsce przecież poważnie obwiniającej twórczość tej kategorii o brak zaangażowania w sprawy teraźniejsze (sztuki i powieści biograficzno-historyczne były u nas w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych wyraźnym ominięciem zadań oficjalnej dramaturgii oraz prozy agitacyjnej). Różny stopień tendencyjności gatunków epickich pozwala szukać ich źródeł nie tylko w oczywistym zapleczu dziewiętnastowiecznego realizmu, ale i w obu mniej wydajnych kierunkach na osi czasu — u autorów wielkiej powieści angielskiej doby oświecenia⁷¹ oraz w wariacie typu Gorkiego z jego pokrywającym skąpą warstwę estetyczną ładunkiem entuzjazmu. Optymizm wszechwiedzącego, nie zdystansowanego zwykle względem rzeczywistości narratora, obdarzającego bohatera ze spolaryzowanej aksjologicznie rzeczywistości nadmierną sympatią lub antypatią, ujawnia dwa panujące jeszcze długo po upływie czasu „pionierskiego” typy postaci: „zwykłego człowieka” personifikującego tożsamość narodową oraz refleksyjnego obserwatora, autorskie *porte-parole*. Bezpośrednim przedmiotem narracji często jest mało istotny szczegół rzeczywistości, urastający do rangi symboli „nowych czasów” — *Selo zad sedumte jasei* faworyzuje problem spółdzielni rolniczej, zaniedbując „nieproduktywną” antropologię postaci. Pierwiastek pozaliteracki ma znaczenie pierwszorzędne i obciąża dyskurs artystyczny składnikami reportażowymi, kronikarskimi i innymi o odmiennej z gruntu referencjalności (nowelistyka młodego Maleskiego pełna jest ornamentów topograficznych, anegdotycznych, publicystycznych, a nawet etnograficznych; także późniejsze *Ona što beše nebo* wprowadza podobną „innowację” — dołączone autentyczne urywki dziennika I Brygady Macedońsko-Kosowskiej, prowadzonego przez jej dowódcę Petara Brajovicia; w debiutanckiej powieści Janevskiego na początku rozdziałów występują zbędne z punktu widzenia kompozycji, a poszerzające wymiar czasowy epizody „komentujące” lub redakcyjne wspomnienia bohaterów; *Premreže Čašule* zawierają, poza wstawkami-„korespondencjami” czy notatkami oraz formami epistolarnymi, oryginalne dokumenty archiwalne z lat wojny; *Ramna zemja* Georgievskiego także bezpośrednio odsyła do drobiazgowej faktografii historycznej, związanej z konfliktem Jugosławii z Biurem Informacyjnym oraz klęską lewicowej armii w Grecji). Tkwiące mocniej w łonie czystej literackości formy powieści „akcji” (*Solunskite atentatori*) czy społeczno-obyczajowej (klasycznie realistyczny

⁷¹ Także w polskiej krytyce dostrzega się ów związek: Por. P. Kuncewicz: *Poetyka powieści produkcyjnej*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 3. Red. A. Brodzka, Z. Żabicki. Warszawa 1965, s. 145.

roman na likovi Georgievskiego) również w wyniku przyspieszonej ewolucji zyskują cechy eklektyczne, sprowadzające się na przykład w ostatnim przypadku do bliskości gatunkowi późnonaturalistycznemu ze względu na czynniki takie, jak: „senzualność, animalizm, amoralizm, vivisekcja”⁷². W zbliżony sposób reaguje poddana naglej, przymusowej socjologizacji tkanka dramatu, spajając przymioty formacji socrealistycznej z obyczajowo-folklorystycznymi⁷³. Za rozbicie konwencji „wulgarnego dydaktyzmu” odpowiedzialny jest dopiero nurt „realizmu współczesnego” — tak określa go krytyka macedońska — którego zwiastuny pojawiają się jeszcze w obrębie nie zreformowanej tematyki (*Pustina* usiłuje zintegrować perspektywę makro- z mikrokosmiczną, *Ona što beše nebo* wprowadza monolog wewnętrzny i kończy przebieg narracji przed rozpoczęciem oczekiwanej akcji „partyzanckiej” itp.). Upowszechnia się korzystny dla estetyki prozy nowoczesnej sąd I. Čapovskiego: „Romanot ne e politički referat vo koj može da se postavi prašanje, no i da se odgovori.”⁷⁴

Zasobność stylistyczna literatury walczącej i edukującej jest ściśle ograniczona nałożonymi na nią zadaniami społecznymi oraz — co znacznie podważa jej autorytet artystyczny — niespójnością poetyki. Na polu liryki uwidacznia się to najlepiej. Jeżeli daleki wzorzec poezji oświeceniowej w piśmiennictwach zaawansowanych operował syntaktyczną precyzją, misterną strofą i zamierzoną kondensacją czasoprzestrzeni, to w hurraoptymistycznych, a często nieświadomych wariacjach na jej temat przesłanki te sprowadzają się do wykorzystania przejrzystości mowy potocznej okraszzonej stereotypami stylu literackiego oraz do celowej tendencji publicystycznej. Po dołączeniu tradycji pieśni proletariackiej i arbitralnej normy Majakowskiego (przecież także futurysty, choć ten odcień jego metody jest słabo eksponowany) otrzymujemy konglomerat manier odległych od estetycznej koherencji. Konsekwentny program realizmu w liryce okazuje się niemożliwy do urzeczywistnienia także dlatego, że nie może harmonijnie współistnieć z prymarnymi, świeżo odziedziczonymi wartościami ludowo-romantycznymi. W późniejszych próbach racjonalizacji liryki równoważenie konstrukcji z emocją prowadzi natomiast bezpośrednio

⁷² H. Georgievski: *Makedonskiot roman...*, s. 183.

⁷³ W schemacie uproszczonego opisu konfliktu tkwi nie tylko *Zadruga Čašule*, ale i twórczość pokaźnej grupy dramatopisarzy o zbliżonych poglądach ideowo-artystycznych: Jordan Leov (*Sveti Ilija i svetoto magare*), Petre Prličko (*Vtoro prišestvie*), Asen Kavaev (*Pesnata na Vardar*), Nikola Soldatov (*Sinovi*). — Por. N. Petkovska: *Dramskoto tvoreštvo na Kole Čašule...*, s. 19—20. Warto dodać, że na tematykę współczesną próbuje przekwalifikować się także V. Iljoski (*Tatko i sin*). Szermuje się również hasłem „dramatu narodowego”. — Por. M. Zafirovski: *Opit za nacionalna drama so siže od našata istorija*. „Sovremenost” 1951, nr 7, s. 57—84 (powód: *Goce Venka Markovskiego*).

⁷⁴ I. Čapovski: *Deloto ne trpi pritisoci*. In: H. Petreski: *Sobesednici...*, s. 138.

do rozstrzygnięć awangardowych. Zakres oddziaływania twórczości kultowego poety radzieckiego nie przybiera znacznych rozmiarów, sprowadzając się do odbicia cech popularnego czytelniczego stereotypu: sloganowej ekspresyjności, polemiczności (czasem z wplecionym cytatem-pretekstem), wyrazistą kadencją i rymem oraz wyróżnikiem wersów schodkowych. *Skalest stih* pojawia się jako zbanalizowany sygnał intertekstualny współwystępujący w realizacjach Wapcarowa, Racina czy Zogovicia, a stosowany przez poetów niedoświadczonych, uosabiających ideę kultu młodości swego idola (niektórzy, jak Koneski czy Janevski, okazały się twórcami wybitnymi, a przy tym tłumaczami samego Majakowskiego). Oprócz wymienionych, w sferze wpływu tej konwencji umieszcza się Aco Šopova (wersyfikacyjno-typograficzne paralele w utworach *Gradot na Orce* i *Na Gramos*), Gogo Ivanovskiego i Gane Todorovskiego, wiernego bardziej ikonografii majakowszczyzny niż jej technice⁷⁵. Szlaki testowania alternatywnych połączeń metrycznych zostały już zresztą przetarte, choćby przez Aleksandra Matkovskiego w poemacie *Ante G'inoski* z 1944 roku, zespalającym ludowy ośmioletnik z wydzielonym trzecim wersem w tercynie i innymi eklektycznymi zabiegami montażu. Natomiast w sferze językowej zaangażowanie w sprawę świata rzeczywistego przejawia się w postaci leksykalizacji całych fraz komunikacji codziennej oraz publicystycz-

⁷⁵ Dalekie jej echa słyszalne są jeszcze w rymotwórstwie Boška Smak'oskiego. Por. S. Stojmenska-Elzser: *Majakovski, Esenin, Blok — vlijanija vo makedonskata poezija*. „Kniževen kontekst” 1996, nr 2, s. 27—35. Wypada przytoczyć kilka dowodów na obecność wskazanych cech:

Znaete,
vaka da staneše:
tri uma vo edna glava
zlatniot kluč od lirikata
znam k'e go nosevme v džep!
Bojna brigada k'e bevme,
brigada v tri pancirni grada
v agitki k'e plivaše svetov
S. Janevski, *Edna nok' so Majakovski*

Odednaš
radosen vik
ja raskina
tišinata!
Gore,
zad polegat rid
izripa
mašinata!

Po šumni gradoj
I tihi polja,
vo denot sjaen
ko džinoj smeli
rasneme nie milioni duši
titani gordi
na svetliot trud!
G. Ivanovski, *Milioni duši*

Molskoten pogled
na mostot
metna,
Zede zdiv,
prilega,
zakopa,
za'rža
i letna!
B. Koneski, *Mostot*

Poemat ów, którego fragment nieodparcie kojarzy się polskiemu czytelnikowi z *Lokomotywą* Tuwima, powstał na etapie fascynacji autora zdobyczami techniki.

nej (na przykład penetracji zasobów entuzjastycznego słownictwa brygad szturmowych), apoteozy lirycznego podmiotu „my”, banalizacji epitetów w poetyce „doktrynerskiej”:

Prolet, činam beše — nok' ubava krasna,
zborevme na sokak so mladinski žar,
za noviot čovek, što ko sonce jasno,
k'e ogree slavno na zemniot šar...

G. Ivanovski, *Za novata prolet*

Pospolite zbitki stylistyczne: „nova sila”, „vrela krv”, „vera v svetol den” (Karovski), „slatka sloboda”, „kleti tirani” (Todorovski), są uzupełniane przez swobodniejsze zespolenia znaczeniowe na wyższym poziomie tekstu (kontaminacja frazeologizmu „alova mugra” z obrazem młodej brygadzistki — *Sredba* Todorovskiego) lub funkcjonują obok innej odmiany liryzmu patetycznego (*Ljubov* Šopova ze zwrotami: „drugarko”, „za život i smrt”, „puški grmat” czy „plamen naroden” — rodem ze słownika Titowskich bojowników — mimo wszystko określa już sferę „Ty” według praw innych niż nakazuje gorliwy kolektywizm). Zasada dysharmonii i kontrastowania zostaje więc zachowana, ale maksymalnie już zredukowany obraz poetycki domaga się ujawnienia swoich możliwości fenomenologicznych.

Również w prozie stopień deklaratywności w manifestowaniu prawd intersubiektywnych maleje ku emocjonalności indywidualnej albo kameralizacji opisu (Georgievski, Širilov), jakkolwiek przemiany w samej warstwie słownej są powolne. Przeważa następstwo krótkich, bezpośrednich zdań — nośników perswazji wartościującej rzeczywistość⁷⁶, z rzadka liryzujących jej narzucające się szczegóły niewyszukanymi epitetami. Trudno nazwać omawiany okres szkołą dobrego stylu narracyjnego, przeczą temu nie przystające do siebie starania werystyczne i niepohamowana retoryczna egzaltacja, schematyzm zapożyczony z reporterskiego szkicownika (na przykład *Rastrel* Boškovskiego), gotowe i stereotypowe charakterystyki postaci, sztuczna poetyzacja (wykazująca podobieństwo do *Matki* Gorkiego sentymentalno-dydaktyczna *G'urg'ina alova* Maleskiego). Dodatkowe pozaliterackie obciążenie stanowi informacyjny balast „prozy życia”, motywowany typowością ludzkich losów w perspektywie regionalnej i zbiorowej. Przejawem jego wszechwładzy jest wymienianie wydarzeń w trybie oznajmującym, wedle chronologii (antyzwzór czystej faktografii stanowi debiut nowelistyczny Blagoji Korubina *Prvite izleguvaat*). Wiarygodność tekstu ma wzrosnąć dzięki

⁷⁶ „Bitkata na Mečkin Kamen ja dostignuvaže svojata vrvna točka. Kupašta turski trupovi rastea pred vostaničkite pozicii. Turcite neprekinato napaga'aa. I vostaničkite redovi počnaa da se razreduvaat.” — I. Točko: *Na Mečkin Kamen. Izbor raskazi*. Skopje 1980, s. 97—98.

korzyściom płynącym z metody dokumentalizmu na obszarze toponimii, imion itp., a autentyczność bohatera pozostanie mocnym atutem prozy artystycznej długo po doświadczeniach literatury narodowowyzwoleńczo-socrealistycznej (*Crveniot konj* Georgievskiego relacjonuje dzieje pierwszoplanowej postaci prawdziwej — „stryjcznego brata ojca” autora⁷⁷). Pedanteria archiwisty nakazuje pisarzowi prozy historycznej uwzględniać oryginalne anegdoty mimo ich naiwności (popularny przekaz *Kako Vele go spasi Goceta Delčev* i podobne w twórczości Abadžieva). W tym kontekście nawet „anachroniczna” stylizacja ludowa — w poezji, na przykład u Koneskiego, dochodząca do funkcjonalności artystycznej — jedynie wzmacnia przeładowaną tezami narrację argumentem „soczystej i swojskiej” nuty (*Prva večer* Maleskiego), utożsamianej z narodową⁷⁸.

Nie wdając się w głębsze analizy stylistyczne, spójrzmy na losy idei oświeceniowej w czasach zaniku jej ostro propagandowej interpretacji, kiedy staje się instrumentem wyrażania społecznego instynktu w atmosferze moralnej odpowiedzialności literatury, przewartościowania kategorii obywatelskości oraz opozycji elita — lud⁷⁹. Narastające w „poodwilżowej” myśli jugosłowiańskiej zaufanie do wspólnotowych dyspozycji człowieka — jakby oddźwięk alternatywnego projektu Rousseau — wpływa na odmienny charakter krytycznych odsyłaczy do rzeczywistości. Konsekwencja (czy raczej petryfikacja) formalnostylistyczna co prawda upada, lecz pod maską indywidualizacji nawiązań do tego kierunku powraca zainteresowanie tematyką społeczną, wnikanie w prawa *milieu*, żarliwe dziennikarskie zaangażowanie, docieklivość, którą wyzwała *magistra vitae*. Należałoby jednak zapytać, czy na przykład współczesna literatura społeczno-obyczajowa nie leży w ogóle poza obrębem bezpośredniego działania tej tradycji kulturowej. W sferze wąsko sformułowanej poetyki i szczegółowych problemów środowiskowych — na pewno tak, w założeniach oraz celach filozoficzno-socjologicznych uwolnić się od niej nie może. Praktycznie większa część współczesnej literatury faktu, utwory o dominancie satyrycznej, a nawet pewne elementy zabarwionej moralistyką intelektualnej „poezji kultury” także tkwiłyby w jej strumieniu. Przeniesienie na tę płaszczyznę ufnego stosunku do rzeczywisto-

⁷⁷ Biografizm, czasem fmgowany, widoczny jest też w przykładowych tytułach jego opowiadań: *Raskaz za našeto predgradie*, *Ženata na mojom bratučed*, *Mojot vujko*, *Mažot na mojata žena* itp.

⁷⁸ Brak „sztuki narodowej” był obsesją krytyki. Mitrev podawał na przykład w 1947 roku następujący powód braku dramatu narodowego: „Ušte sme dejstvuvački lica od samata životna konfliktnost i duri po izvesna vremenska distanca k’e gi očekuvame nejzinite dramski likotvorečki preobrazuvanja.” — D. Mitrev: *Za temata na NOB. Izbrani dela*. T. 1. Skopje 1970, s. 127.

⁷⁹ Por. „Sovremenost” 1965, nr 4 — numer tematyczny: *Dilemite na pisatelot pred socijalističkata stvarnost* oraz *Tendencii na sociologizacija vo literaturata denes, IX Racinovi sredbi*. Titov Veles 1972. Cenne informacje z zakresu poetyki tego nurtu zawiera najnowsza książka V. Andonovskiego: *Strukturata na makedonskiot realističen roman*. Skopje 1996.

ści, falsyfikowanego przez socrealizm nadmiarem treści utopijnych, sprawia, że formułę „dzieła z kluczem” należy teraz rozumieć mniej dosłownie. Retrospekcje wojenne nie zanikają, ale ukazują maskowane wcześniej uczucia lęku i dezorientacji⁸⁰, zaangażowanie polityczne kieruje swe ostrze ku rozliczeniom z grzechami „komunistycznego sumienia” (studium dwulicowej moralności w komedii Čašule *Igra ili socijalistička Eva* — 1966 oraz karierowiczostwa w powieści Božina Pavlovskiego *Crveniot hipokrit* — 1984)⁸¹. Społeczna motywacja działań bohaterów prozy neorealistycznej pozbawiona jest już komentarza odautorskiego, choć wynika z jasnego postawienia problemu socjalno-egzystencjalnego: relacja jednostka — społeczeństwo przenosi się na poziom życia rodzinnego z jego dylematami winy i odpowiedzialności (wariant „zbrodni i kary” w opisie czynu Taliji, morderczyni męża chirurga — *Grešna nedela* Tome Momirovskiego — 1961), dramat moralno-obyczajowy dorastającej wiejskiej dziewczyny rozwiązywany jest z zachowaniem psychologicznego autentyzmu i stereotypu zachowań społecznych (*Leonida trča okrvaven* Srbo Ivanovskiego — 1980), autoidentyfikacja jednostki dokonuje się na drodze zwycięstwa nad duchowym drobnomieszczaństwem (*Svadbata na Mara* Vladimira Kostova — 1968). W ostatnim utworze ocalenie człowieka z wyobcowania pisarz personifikuje w sugestywnej postaci mieszkającej w bloku bibliotekarki, której *locum* staje się otwartym schroniskiem dla wykołejonych ludzi i cierpiących zwierząt, co budzi niepokój osiedlowego samorządu, ale nadaje tolerancyjnej lokatorce nimb franciszkańskiej filantropii. Teza ulega kamuflażowi, co nie oznacza, iż w paradygmacie dydaktycznym pojawia się strukturalna luka. Nie uzewnętrznia się ona również w literaturze historycznej, wskazującej z czasem coraz chętniej na aluzyjne pokrewieństwo przeszłości, a nie jej instrumentalizm polityczny, co przy okazji zwalnia twórcę z obowiązku odtwarzania całego kolorytu epoki⁸².

Jednym z ciekawszych symptomów technologicznej innowacji gatunków „racjonalistycznej dydaktyki” jest rozwój piśmiennictwa pamiętnikarskiego,

⁸⁰ S. Janevski (*I bol i bes*) ujawnia zmiany w psychice uczestników dziejowych batalii, B. Pendovski (*Skali*) wprowadza nową poznawczą wartość w opisie dramatycznej atmosfery okupowanego miasta. Podobnie czynią J. Pavlovski (*Fevruarski pohod*) czy A. Vangelov (*Mina čovek niz epohava*). Ewolucję perspektywy, z jakiej postrzegany był *homo heroicus*, opisuje E. Madany: *Jugosłowiański bóg Mars*. Łódź 1982. Por. także *Literatury słowiańskie o drugiej wojnie światowej*. Red. J. Śliżiński. Wrocław 1973.

⁸¹ Jedną z propozycji podziału na odmiany gatunkowe w ramach tego nurtu (powieści: utopijne, z kluczem, estetyzujące temat polityczny oraz rozrachunkowe) daje A. Klin-Norris: *Modele współczesnej jugosłowiańskiej powieści politycznej*. W: *Studia porównawcze z literatur słowiańskich*. Red. R. Łużny, Z. Niedziela. Wrocław 1992, s. 165—172.

⁸² W takim duchu reinterpretuje historię zamachowców salonickich Z. Kovačevski w powieści *Odmazda*.

form diariusza-eseju czy zbeletryzowanego reportażu. W typowym modelu zapisków podróżniczych należą one do dorobku licznych w sfederowanej Macedonii pisarzy-dyplomatów, głównie w krajach Trzeciego Świata. Odmiana o wyższych ambicjach literacko-filozoficznych (z motywem zdziwienia światem i logiką kultur) także ma swój odosobniony desygnat — *Kuk'a cel svet* (1974) Bogomila G'uzela, wyraziste ucieleśnienie rzeczywistości amerykańskiej. Zakorzenie takich publikacji jest dwojakie: autobiografizm jako sens uczestnictwa w historii oraz bardziej uniwersalny, Sterne'owski wątek podróży w sensie symbolicznym. Kategoria przestrzenności świata wywodząca się z XVIII wieku przynosi mianowicie „metodę odczytywania życia społecznego, poznawania kultury, ładunek filozofii i wiedzy rewolucjonizującej świadomość”⁸³. Nie daje tak poważnej oferty ani powiastka filozoficzna — gdyż w macedońskiej literaturze nie ma istotniejszej repliki — ani utopia, sprowadzona do szczątkowych wizji o innej zupełnie funkcji⁸⁴. Nie wnoszą też znaczących inspiracji ożywiani w fabularyzacjach i liryzacjach bohaterowie narodowego programu oświeceniowego, występując bądź w panegirycznym gorsecie (Džinot w dramacie Georgi Staleva *Raskolnikot od Hetim* — 1980), bądź w ironicznej desakralizacji (*Evangelie po Itar Pejo* Janevskiego przywołuje wizerunek Kirila Pejčinovicia po to tylko, by wchłaniając fragment rzeczywistego epitafium duchownego zasugerować jego niezgodne z cnotliwym powołaniem życie w grzesznym związku; nieco łaskawiej — jedynie z użyciem dekontekstualizacji — obchodzi się z tą postacią młody Venko Andonovski — wspominane już *Freski i groteski*).

Wyjście poza liryczną czasoprzestrzeń osobistą najlepiej daje się poznać w trybie „dialektycznie niepokornej” aktywności poetyckiej, której najpełniejszy, wzorcowy pokaz daje nawrócony na antydogmatyzm Gane Todorovski. Przykład jego twórczości odmierza zarazem tempo przemian manifestacyjnego krytycyzmu społecznego. Dla osobowości uznanej przez Georgi Stardelova za „ducha romantycznego” pozbawionego romantycznego języka literaturocentryczna opcja jest nie do przyjęcia, aczkolwiek etykietę krytyka trzeba sprostować — chodzi tu tylko o silną dawkę entuzjazmu u utilitarnego racjonalisty, odrzucającego uświęcającą formułę romantyzmu narodowego i skłaniającego się ku gorzkim prawdom o *profanum*⁸⁵. Gniewny apel,

⁸³ T. Burek: *Proza, poezja 1964. Wybór szkiców i recenzji*. Warszawa 1965, s. 29.

⁸⁴ Por. przypis 31 ze s. 89. Istnieje jednak odosobniona w literaturze macedońskiej forma powieści-antytopii *Orlovata dolina* Meto Jovanovskiego, porównywana w metaforze nadużycia władzy politycznej do wizji orwellowskiej — mieszkańcy tytułowej doliny w następstwie zbrojnego konfliktu tracą pamięć („zaboravenovci”) i rozpoczynają budowę bezklasowego społeczeństwa.

⁸⁵ Por. G. Stardelov: *Gane Todorovski (1929) ili za crveniot i crniot romantizam, Portreti i profili*. Skopje 1987. Autor doszukuje się pokrewieństwa poety nawet z czeską szkołą poetyzmu. Ważne dla omawianego zagadnienia są tomiki *Apoteoza na delnikot* (1964), *Gorčlivi goliki ne-*

historyczny protest i demokratyczny nonkonformizm ledwie głuszą u Todorovskiego fatalistyczną rezygnację (znana *makedonska taga*), wynikającą z etnicznego i społecznego wyobcowania wspólnoty. Gry słowne i sarkastyczny humor służą konkretyzacji oraz depoetyzacji materii językowej, co otwiera nowe pola denotacji zjawisk pozaartystycznych. W wierszu poddanym prozai — jak pisze Stardelov — staje przeciwko Parnasowi, ukazując przeciętność historii i moralny wymiar codzienności. Ze wspólnej galerii bohaterów narodowych i postaci przygodnych — od kieszonkowca z *čaršiji* do Matki Teresy każdy ma zagwarantowany wstęp do panteonu podmiotów poetyckich — wyłania się kontur „ludzkiej komedii”, rozgrywającej swe powszednie sprawy w kalejdoskopie ponadczasowych praktyk społecznych nie znoszących marazmu. Bliska może w niektórych stylistycznych i „narodowych” diagnozach poezji Ernesta Brylla czy młodego Konstantego I. Gałczyńskiego, twórczość ta wydobywa z tradycji macedońskiej literatury lewicowej sensy wyraźnie rewizjonistyczne, zamykając się w ideowych poszukiwaniach poety-empiryka i trwając na przekór nadchodzącym waloryzującym całej kulturze z innych pozycji.

By nie stworzyć złudzenia zamknięcia dyskursu perswazyjnego w okowach schematu narodowowyzwoleńczo-socrealistycznego czy — w łagodnej formie — nowszej prozy krytyczno-realistycznej, przytoczmy na zakończenie wymowne dane z ostatniej historycznoliterackiej chwili. Przewartościowanie konstytutywnych składników tradycji po roku 1991 wywołuje mobilizację sił edukacyjnych i twórczych w kompozycji nowego narodowego bohatera. Choć oczywiste fakty historyczne nie sprzyjają apoteozie patronów odrębności etnicznej nawet w perspektywie ostatnich dwustu lat, w półoficjalnym obiegu staje się nim Aleksander Macedoński, czołowa po Cyrylu i Metodym postać symboliczna pozostawiona Słowianom w testamencie terytorialnym. Przeobrażając się z osoby w ukryty emblemat państwa, wpisuje się w tok walki politycznej, prowadzonej już wokół wykreowanego mitu, nie sylwetki historycznej. Jeszcze bardziej absurdalny jest fakt, że z trzech wydanych w latach 1992—1993, artystycznie nie najgorszych dzieł operujących tą archipostacią (wszystkie otrzymały państwowe nagrody)⁸⁶, dwie dekonstruują na ponowoczesną modłę wielką narrację wraz z momentem jej ustanowienia. Sprzecznosc tendencji edukacyjnej z nieposkromionymi możliwościami warsztatowymi pozwala tu mówić o nowym zjawisku — dialektyce perswazji i poststrukturalistycznej ucieczki od znaczeń.

premolik (1970), *Sneubaven den* (1974), a z nowszych — *Nevolici, neverici, nesonici* (1987), który, prócz wiersza o Džinocie, zawiera martyrologiczny poemat *Živeeme — pametime*. Por. także M. Stojanovik': *Patriotskata poezija na Gane Todorovski*. Kumanovo 1973.

⁸⁶ S. Mickovik' — *Aleksandar i smrtta*, M. Madžunkov — *Domot na Aleksandar* (powieść dla dzieci), V. Andonovski — *Freska prva: Aleksandar, Aristotel* — *Upokoenie za Aleksandar Grešen* — *Odaja za dušata* (zbiór *Freski i groteski*).

Samodzielne bytowanie czynników edukacji i perswazji społecznej ma w piśmiennictwie ostatniego półwiecza znaczny zasięg, lecz bezpośrednie nawiązania do teoriopoznawczych i artystycznych (zwłaszcza gatunkowo-stylistycznych) koncepcji oświecenia są skromne. Ofensywa tematów z natury rzeczy narzucających dydaktyczno-polemiczne ukierunkowanie podbudowana jest solidnymi argumentami krytycznoliterackimi, opierającymi się na reformatorskim programie ideowopolitycznym, a później przyjmującymi powołanie socjologiczno-moralizujące. Wypływające z idei logocentryzmu zaangażowanie podmiotu — literatury w rzeczywistość transformowaną i odbijanie przez nią zewnętrznych zagrożeń dla świadków „nowych czasów” sprawia, że kulturowe odwołania mają hiperkonkretną naturę. Aktualizacja zespołu motywów poznawczych i interwencyjnych w duchu prezentyzmu potwierdza spotykany często pogląd, że oświeceniowy racjonalizm w każdym kształcie neguje tradycję jako cywilizacyjny „przesąd”. Jednocześnie ów pozytywny rodzaj myślenia stanowi przecież kwintesencję kultury Zachodu, co komplikuje sytuację literatury będącej na dorobku i poszukującej w przeszłości trwałych odniesień o wyłącznie rodzimej tożsamości. Trudno takiemu piśmiennictwu pogodzić się z postulatem zniesienia partykularyzmów, ale gdyby nie istniał demonstracyjnie nauczycielski wewnętrzny „cenzor dziejów”, zagroziłby mu inny typ autodestrukcji (spóźniony nacjonalizm mistyczny, koniunkturalny konsumpcjonizm obcych wartości), spychającej świadomość kulturalną na poziom asemantyczny.

Renowacje (neo)romantyczne: między słowem sentymentalnym i symbolicznym

Ciężar gatunkowy ostatniej z analizowanych aktualizacji bardzo ściśle podporządkowany jest diachronicznym zmianom dwóch współzależnych kompleksów propozycji, jakie teoria i praktyka romantyczna oferują spóźnionym odbiorcom w semantycznych kręgach literackości albo kulturowości. Zataczając w wielu europejskich piśmiennictwach pełny cykl odradzający, kontynuacje te głęboko tkwią w układach odniesienia ubiegłowiecznych teorii poznania i narodowych metafizyk, jednak w tradycji konstytuującej się jako niezależna postać dopiero w świadomości ostatnich kilku pokoleń skłaniają się raczej ku węższej więzi artystyczno-receptywnej. Uznając romantyzm za trwałą cechę postaw twórczych i gnoseologicznych — podobnie jak jego klasycystyczne czy neoświeceniowe antypody, na przykład we współczesnej poezji polskiej¹ — a „romantyczność” za walor psychologiczno-estetyczny, łatwiej zrozumieć intuicje autorów pozbawionych poważniejszego językowego i filozoficznego ładunku zawartego w rodzimym dziedzictwie kulturalnym. Jego potencję w prowincjonalnej Macedonii drugiej połowy XIX wieku zasilały pogłosy rosyjskiej sztuki poetyckiej, tradycja homerycka oraz pewne wpływy serb-

¹ M. Janion używa w związku z tym metaforycznego klucza „powrotu romantyzmu i powrotów do romantyzmu” oraz stosuje adekwatny do nurtów współczesnych termin „neoneo-romantyzm”. — Por. M. Janion: *Odnawianie znaczeń*. Kraków 1980, s. 117—190. W paradygmat ten wpisują się zjawiska takie, jak tzw. ruch nowo-romantyczny z lat siedemdziesiątych (Bogdan Urbankowski, Jerzy Tomaszewicz) czy formacja „nowej prywatności” poetów gdańskich. — Por. D. Patkaniowska: *Romantyzm w literaturze polskiej XX wieku*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka. Wrocław 1993, s. 957—964.

ska-bułgarskie, toteż w potocznym odbiorze termin „romantyzm” utożsamiany był do niedawna z romantyczną liryką (właśnie serbskiej, ewentualnie rosyjskiej proveniencji), a nie kojarzył się szerzej ze spójnym światopoglądem typu germańskiego. Podupadła przez dłuższy czas schległowska idea „progresywnej poezji uniwersalnej”, która „jest wśród sztuk tym, czym jest inteligencja wyobraźni w filozofii, [...] nie może jej wyczerpać żadna teoria i tylko wieszczka krytyka mogłaby się ważyć na charakteryzowanie jej ideału”², odradza się w bardzo dowolnych interpretacjach. Prawa przyspieszonej ewolucji określają także charakter pierwszego poważniejszego rezonansu tego nurtu tradycji — liryki intymnej z lat 1952—1956, która w swej krótkiej egzystencji ogniskuje cechy efemerycznego fermentu, choć z dzisiejszego punktu widzenia jej zasługi dorównują skali przełomu we wszystkich narodowych literaturach Jugosławii około roku 1953 (przejście od kolektywizmu do indywidualizmu — czy wręcz pasywizmu, hipertrofii sfery „ja” i nastrojów „kawiarnianych”; częściowa rezygnacja z szablonów wersyfikacyjnych, faktyczny początek życia literackiego). Rodowód „poetyki wyznania” sięga dzieł Prličeva, Miladinova, Žinzifova i Racina, wiążących ją w rozmaitym stopniu z akcentami społeczno-patriotycznymi, którą to operację „intymiści” poddają reinterpretacji, stosując zabieg psychologizacji tematyki ojczyznianej. Połączenie wpływów Heinego i Tiutczewa z liryzmem o genezie ludowej przesądza o przeniesieniu konwencji poza międzywojnie. Innowacyjność szkoły poetyckiej połowy lat pięćdziesiątych szybko jednak ulega wyczerpaniu, a ujednolicenie normy przeżywania rodzi zarzut „nowego kolektywizmu”, wobec którego w środku dekady angażuje swe siły zarówno krytyka marksistowska, jak i niesocjologiczna. Przypomina to spory sprzed półtora wieku o tyle, że nawiązuje się do inwazji pospolitości na świat sztuki rzekomo wyrafinowanej. Jeżeli już w polemikach tego okresu pojawia się rzadki termin „romantyzm”, to zazwyczaj w kontekście anachroniczności, niespójnie łączącym przebrzmiały „patos” z ideowo niezaangażowaną „introspekcją”. Jednorodność inspiracji rodzajowych pozwala w tej części rozważań skupić się głównie na dokonaniach poezji i pozostawić na boku odleglejsze dyferencjacje kategorii irracjonalizmu artystycznego — współczesną powieść psychologiczną (modelowe typy: *Dve Marii* i *Mesečar* Slavka Janevskiego, *Miladin od Kina* Božina Pavlovskiego) czy „liryczną” (*Vetrovi* Blagoji Ivanova), jak również zdystansować się od spotykanego w historycznoliterackich diagnozach przeceniania „romantycznej” narracji pierwszych opowiadań powojennych (na przykład Vlady Maleskiego).

² F. Schlegel: *Fragmety z „Athenäum”*. Tłum. K. Krzemieniowa. W: *Manifesty romantyzmu*. Red. A. Kowalczykowa. Warszawa 1995, s. 169.

Odrębny kanał przepływu inspiracji stanowią peregrynacje wzorców modernistycznych, dla których punktem odniesienia w bardziej „regularnych” modelach historii literatur serbskiej, bułgarskiej i greckiej był najczęściej francuski symbolizm³. Na trwałość jego historycznej poetyki w „literaturze metafizycznej” oraz paradygmacie „wyobraźni nieocenzurowanej” wyraźnie wskazuje Aleksandar Prokopiev, nawiązując do „neosymbolizmu” Konstantinosa Kavafisa, Momčila Nastasijevicia, Elisawety Bagriany⁴. Macedońska poetycka historiografia próbuje zakotwiczyć brakujące ogniwo dwudziestowiecznego romantyzmu w dorobku Milana Vojnicaliji, zmarłego w przededniu drugiej wojny światowej, znanego w Velesie i środowisku emigrantów sofijskich, lecz dziś niemal zapomnianego „cygana” i „mistyka cierpienia” (jego zbiorek *Pod tug'o nebo* nie doczekał się publikacji), jak również zrekonstruować rozproszoną spuściznę *Wunderkind* Aco Karamanova, zaginionego w partyzanckiej zawierusze w 1944 roku siedemnastolatka, wspaniale się zapowiadającego, niekonwencjonalnego i niezwykle jak na swój wiek czytanego w literaturze europejskiej autora wierszy serbskich oraz bułgarskich. O poważniejszym wpływie twórczości tych postaci trudno jednak mówić, co nie oznacza obojętności powojennego pisarza i czytelnika wobec całokształtu atrybutów filozofii oraz estetyki modernizmu, utożsamianej nader często z romantyczną.

Mieczysław Dąbrowski pisze w związku z tym o mocnym ugruntowaniu „dekadentyzmu współczesnego” w długim życiu idei filozoficzno-artystycznych i podkreśla, iż w kulturowej konfrontacji z realiami nowoczesnymi „czarny romantyzm” odgrywa rolę szczególną jako nośnik stabilnych motywów i postaw⁵. Badając pod tym kątem polskie oraz niemieckojęzyczne piśmiennictwo dwudziestego wieku, ustala zakres oddziaływania tych elementów w polu socjologicznym (stary i nowy dekadentyzm — estetyczna reakcja przeciw mieszczaństwu industrializującego się społeczeństwa, rozbrat z twórczością przedromantyczną rozumianą jako naturalna działalność socjalna jednostki, świadoma teatralizacja życia i sztuki) oraz ideowo-artystycznym (kategorie tematyczne i interpretacyjne: melancholia, śmierć, degeneracja, kryzys wartości etycznych i poznawczych, hedonizm, rozrost estetyki, bierność, perwersja, chorobliwość, nienawiść do świata, izolacjonizm, symboliczne błazeństwo, etos artysty). Modalność rozmaitych sytuacji oraz typów ludzkich — ustalaną jednak głównie na podstawie dowodów prozatorskich — uogólnia ostatecznie w następujących pięciu podstawowych figurach nowelizacji tradycji: artyzm i choroba (figura artysty), dylemat sztuki i praktyki życiowej,

³ W serbskiej edycji traktuje o jego znaczeniu znana praca C. Baur y: *Nasledje simbolizma*. Beograd 1970 (na przykładzie hiszpańskiego wariantu recepcji).

⁴ A. Prokopiev: *Simbolističkite elementi vo poezijata na Milan Vojnicalija i Aco Karamanov*. „Knizeven kontekst” 1995, nr 1, s. 166—174.

⁵ M. Dąbrowski: *Dekadentyzm współczesny*. Izabelin 1996.

Eros i Tanatos, człowiek słaby i człowiek mocny, triada „czas — pamięć — wspomnienie” (przeszłość zmitologizowana)⁶. Według podobnej logiki klasyfikacyjnej — wzbogaconej o wcześniejsze wątki typowo romantyczne — wskazane będzie przedstawić podstawowe modele aktualizacji macedońskich, opierające się na poetykach „wyznania i impresji” oraz stanowiącej wyższą formę ewolucyjną „irracjonalnej kreacji”. Szkicowa umowność tych określeń wypełni się treścią ontologiczną oraz poetycką w przykładach z podstawowych dłań prądów ekspresji artystycznej: liryki intymnej i późniejszej bezpośredniej kontynuacji owej sentymentalnie „miękkiej nuty”, a także bardziej skomplikowanej renowacji słowa symbolicznego (tu przede wszystkim należy spektakularne dzieło Eftima Kletnikova). Wiele racji wskazuje na to, że mamy wszak do czynienia z odnowieniem tradycji bardziej literackiej niż kulturowej.

Nim do tej charakterystyki dojdzie, warto przytoczyć kilka poświadczonych przez polemiczne deklaracje kategoryzacji pojęć teoretyczno- i krytycznoliterackich, związanych z recepcją prototypu „idealistycznej uczuciowości” w warunkach formujących się dopiero płaszczyzn dyskusji estetyczno-światopoglądowych. Przyjęte w macedońskiej terminologii historycznoliterackiej pojęcie „lirika na meki i nežni štimunzi” pochodzi od Serba Zorana Mišicia, posługującego się nim w znacznej mierze *ex post*⁷, natomiast na prawach alternatywy funkcjonuje określenie „pesimistički i anakreontski raspoloženja”. Formułujący je Miodrag Drugovac⁸ przytacza we wnikliwym opisie recepcji liryki intymnej także inne przykłady negatywnych reakcji krytyki: *Stihovi za makata i radosta Šopova* uważa się za zarażone bakcyłem dekadentyzmu (Branko Zarevski) i ujawniające „najmračni i najstrašni raspoloženja” (Dimitar Boškov) czy „odživeani romantičarenja” (Dimitar Mitrev⁹). Szukający elementu społecznego w osobistym Mitrev wymaga zresztą w stosunku do problematyki intymnej stosunku „witalnego”, co koresponduje z jego widzeniem romantyzmu jako szeroko pojętego humanizmu, polotu myśli i przewyciężającej codzienność fantazji oraz z sygnalizowanym wcześniej obdarzeniem socrealizmu mianem „nacionalna i socijalna romantika”. Šopov w odpowiedzi na te zarzuty używa romantycznego właśnie

⁶ Ibidem, s. 17—37.

⁷ Z. Mišić: *O smislu i besmislu, o lirici „mekog i nežnog štimunga”, o jednoj čežnji i jednom zanosu na svim jezicima sveta. Reč i vreme*. Beograd 1963.

⁸ M. Drugovac: *Aspekti na makedonskata kniževna konfrontacija. Za makedonskata kniževna kritika*. Skopje 1980, s. 129—218.

⁹ Por. jego studium *Okolu kriteriumot za intimnata lirika*. „Razgledi” 1953, nr 2. Zbanalizowane romantyczne paralelizmy opisów przyrody i stanów ducha istotnie są natarczywe: „Pusto. Ladno. Nabližuva zima. / Ostri kapki list po lisje kinat. / Zošto taka strašna misla imam / oti navek mojta mladost zgina?” — *Esen*; „Pokraj patot na poljana pusta k’e počivaš ti vo grobot laden... / Zima. Vee lapavica gusta / i v planina volk zaviva gladen.” — *Grob kraj patot*.

argumentu „szczerości”, będącej dla niego podstawową zasadą twórczości artystycznej¹⁰. Nawrócony później na odmienne przekonania Duško Nanevski pyta natomiast: „Što stana so perspektivata, so idealite?”¹¹, dostrzegając w poetyckiej ofercie roku 1954 jedynie rozpacz i nuty pogrzebowe. Choć symbolizm i „intymizm” nie bez racji uważa Drugovac za przeżytek w późniejszej literaturze serbskiej, chorwackiej, słoweńskiej, jak i rosyjskiej oraz hiszpańskiej, powtórne słabsze echo ich założeń odnajdzie jeszcze w kulturze literackiej Macedonii lat sześćdziesiątych. Jest to interesujące, gdyż w przeciwieństwie do wersji serbskiej, nie chodziło o historyczny anachronizm. Dojdzie do tego sprofilowana w podobnych współrzędnych dyskusja na krajowym zjeździe pisarzy w roku 1953, a szczególnie autorytatywny sąd Blaže Koneskiego, przypisujący liryce intymnej wybitne oddziaływanie pedagogiczne — ilustrację szczerego opisu doświadczeń osobistych, potrzebnych w konsekwencji poezji społecznie zaangażowanej¹². Od początków zajmowania się tą problematyką¹³ aż do schyłku lat sześćdziesiątych, kiedy często już w formie artystycznej zrastały się elementy postromantyczne z awangardowymi, integracyjne tendencje w zakresie obcych inspiracji także były dostrzegane: „[...] vo makedonskata literatura vleguva edna zlatokrilesta boemija na duhot i dušata, so eseninski, ujevik'evski i slobodan-markovik'evski raspoloženijsa.”¹⁴ W klimacie takiej ideologii skopijskie kawiarnie: „Zora”, „Makedonija”, „Idadija” i „Moskva”, stają się ośrodkami opiniotwórczymi, namiastkami salonów literackich.

Częściowo tylko można natomiast uznać za czynnik wprost oddziałujący inkorporację arcydzieł romantycznych — tłumaczenia ograniczają się początkowo do dzieł Aleksandra Puszkina (Koneski, Šopov oraz Gogo Ivanovski; poemat *Eugeniusz Oniegin* przyswoi rodzimej publiczności dopiero Georgi Stalev w roku 1956 — wywiąże się przy tym dyskusja na temat mechanicznego przenoszenia schematów metrycznych do języka o stałym akcencie wyrazowym). *Faust* Goethego z całym jego znaczeniowym zapleczem (rewizją sensów wcześniejszego, moralitetowego wariantu tematu, również nad Wardarem nieznanego) ukazuje się w wersji macedońskiej po 170 la-

¹⁰ A. Šopov: *Mesto odgovor*. „Sovremenost” 1953, nr 4, s. 98.

¹¹ D. Nanevski: *Beleški na eden čitatel*. „Mlada literatura” 1954, nr 6, s. 38.

¹² Por. M. Drugovac: *Aspekti...*, s. 197, 210.

¹³ Czyli od roku 1951. — Por. C. Andreevski: *Intimnata tematika vo sovremenata makedonska poezija*. „Mlada literatura” 1951, nr 2, s. 47—55.

¹⁴ M. Drugovac: *Istorija na makedonskata kniževnost. XX vek*. Skopje 1990, s. 317. Do drugiej fali liryki „miękkiej nuty” zalicza się twórców takich, jak Ljupčo Stojmenski, Milan Terzovski, Miho Atanasovski, Jovan Strezovski, G'ore Napeski czy reprezentant mniejszości albańskiej Adem Gajtani. Problem relacji między nowoczesnością, „romantycznością” i „awangardowością” bywa poruszany sporadycznie: G. Stardelov: *Modernoto i modernizmot. Eden možen pogled*. Skopje 1962; D. Nanevski: *Rag'anje na metaforata: tolkuvanje na tajniot govor na poezijata*. Skopje 1982; *Poezijata meĝu sonot i realnosta*. Red. L. Starova. Struga 1984.

tach od chwili powstania¹⁵ (1977 — tłumacz Duško Tomovski ma również bezsprzeczne zasługi jako popularyzator liryki Alfreda de Vigny oraz Jeana A. Rimbauda). W strefie wpływu bezpośredniego śmielej sytuować można poezję Sergieja Jesienina, której emocjonalność niemal z dnia na dzień zastępuje skutecznie afirmowaną w rosyjskiej tradycji majakowszczyznę. Jak utrzymuje Sonja Stojmenska-Elzeser, największe natężenie zauroczenia piewą wiejskiego kolorytu i sentymentalnych marzeń trwa do roku 1954, owocując seryjną powtarzalnością motywów¹⁶. W twórczości wyznawców naiwnego imażynizmu oraz rustykalizmu przeżytki odległej przedrewolucyjnej kultury prowincjonalno-szlacheckiej zyskują oblicze autobiograficznego sensualizmu. Najgorętszemu orędownikowi jesieninowskiej poetyki Srbo Ivanovskiemu — *notabene* zasłużonemu tłumaczowi elegijnego rosyjskiego barda z połowy lat pięćdziesiątych — stawia się jednak zarzut plagiatu, a innym twórcom „refleksyjnych spowiedzi” nie szczędzi słów dezaprobaty pod przypadkowymi pretekstami.

Autorka wspomnianej porównawczej analizy wymienia następujące paralelizmy semantyczne, pozwalające połączyć hipotezę z jego odbiciami: dominację jednorodnych obrazów poetyckich (melancholijny samotnik-marzyciel, idylliczne domowe ognisko, pejzaż rodzimy) oraz figur retoryczno-stylistycznych (zwrot-list do bliskiej osoby — czasem w odmianie nie dopracowanego wiersza białego, zbanalizowana fraza „nostalgicznego lamentu”). Oprócz mistycyzmu „chwili prymitywnej” na uwagę zasługuje wreszcie mutacja poezji biesiadnej i „cygańskiej” — „na kusite i minlivi ljubovi”¹⁷, włączająca motyw *femme fatale* i także zawisła od tej archikonwencji. Jej trwałość i zależność od wzorca psychologicznego sentymentalizmu przejawia się też w latach następnych w wypowiedziach autokreacyjnych, jak choćby w cytowanej, nieco ironicznej prezentacji Mihaila Rendżova, żyjącego „so sekojdnevno čepkanje so sebesi za da go izvadi ona što go izmačuva. So mnogu prijateli. So edna stara gitara, za razveseluvanje ili utešuvanje na dušata (za žal, serenadite vo Skopje gi nema).”¹⁸ W zasobie leksykalnym wyjściowego materiału Stojmenska-Elzeser wyszczególnia następujące składniki: „[...] mesečina / luna, breza,

¹⁵ Mimo fundamentalnych rozstrzygnięć zawartych w poetyce sformułowanej Goethego, jego wpływ na kształtowanie przyszłych kanonów literackich okazał się największy właśnie dzięki wartościom poetyki immanentnej. — Por. T. Namowicz: *Zagadnienie „tradycji goethańskiej”*. W: *Poszukiwania teoretycznoliterackie*. Red. E. Czaplewicz, E. Kasperski. Wrocław 1989, s. 101—114.

¹⁶ S. Stojmenska-Elzeser: *Majakovski, Esenin, Blok — vlijanja vo makedonskata poezija*. „Kniževen kontekst” 1996, nr 2, s. 36—42. Z innych prac „wpływologicznych” por. także L. Starova: *Kontinuiteti: makedonskata literatura vo evropskiot kontekst*. Skopje 1988.

¹⁷ S. Stojmenska-Elzeser: *Majakovski, Esenin, Blok...*, s. 41.

¹⁸ M. Rendžov: *Lesno e da se duva na potpalen žar*. In: H. Petreski: *Sobesednici*. Skopje 1989, s. 44.

oblak, žerav, dzvezda, dožd, [...] esenoto, konji, gradini, cvetovi, kučin-ja.”¹⁹ Z licznych zamieszczonych egzemplifikacji na uwagę zasługują: manifest intymny („Jas bi sakal otklik div / Na burite da im stanam / I da bidam nežen zdiv / na nežnata zora rana.” — Šopov), typowa apostrofa do matki („Kako damna niz dvor tiho mine, / v oči vlažni griži pak i čitam: / Kako si mi, moj izguben sine, što ko branot od breg na breg skitaš...?” — G. Ivanovski; „Sam sum, majko, sam na ova vreme. Proklet da e mojot život temen. / I tvojata utroba i mleko... / Što me rodi skitnik ti na vekot!” — Šopov), figura poety samotnika („Ne znam, ništo ne pametam vek’e, / ni lug’eto, ni patnata vrata, / ni dali sum tažen, ni dali sum srek’en, / ni smetkata dali vo krčma ja plativ...” — G. Ivanovski), motyw znużenia miejskim życiem („Se pribira na spienje posledniot pijanica, / posledniot pijanica ulicite gi niša, / vrtejk’i ja mrzevolno najnovata stranica / na denot nov vo taa predutrinska tišina.” — Todorovski).

Bardziej niekonsekwentna i „hybrydyczna” natura zapożyczeń cechuje zastosowanie chwytów rodem z liryki Aleksandra Błoka. Mariaż symbolistycznej komunikacji „pojęcie — obraz” ze społecznym zaangażowaniem nie wyczerpuje możliwości odbiorczych odwołań, w większym raczej stopniu przyswajają się idee synestezji, tajemnicy, ciszy itp., trudne do zasymilowania z odległych demonstracji francuskich. Eklektyczny zespół absorbowanych idei wykracza w fazie entuzjastycznego importu poza czyste nurty (neo)romantyczne, gdyż „pokraj imeto na Blok, često se srek’avaat i iminjata na Rilke, Lorka, Frost, Bodler, Rembo, kako i interesni opserviranja na antičkata, kineskata, turskata, grčkata i mnogu drugi kulturi i literaturi.”²⁰ Wpływ autora *Dwunastu* zaznacza się w dziedzinie symbolistyczno-realistycznych powinowactw świata przedstawionego (często wskazuje się na pokrewny poemat Koneskiego *Bunata Karpošova*, którego twórcą w 1966 roku dokonał przekładu obszernego wyboru poezji Błoka), w tym triady „kobieta ojczyzna — wiersz”, wynoszącej moc pierwiastka żeńskiego z poziomu mistycznego kultu ukochanej i nieznajomej ku symbolice władczyni i inkarnacji Patrii²¹.

¹⁹ Nawet u Janevskiego (*Lirika* — 1951) spotykamy wymowne tytuły: *Intimno*, *Lebedova smrt*, *Tišina*, poddające rekwizytorium „świata” odkonkretnieniu i spirytualizacji.

²⁰ S. Stojmenska-Elzeser: *Majakovski, Esenin, Blok...*, s. 43. Przykłady zabiegów intertekstualnych we współczesnej literaturze macedońskiej daje ponadto V. Uroševik: *Pisatelot vo dijalog so drugo kniževno delo. Povikuvanje na umetnički tekstovi od drugi avtori vo sovremenata makedonska literatura. Niškata na Arijadna*. Skopje 1986, s. 105—117.

²¹ Por. S. Stojmenska-Elzeser: *Majakovski, Esenin, Blok...*, s. 46. Cytowany urywek odnoszący się do tej kwestii pochodzi ze spuścizny Šopova: „Znam, ti sega zamislena mineš, / I čuvstvuvаш v srce i bolka i slast, / I edina misla te mači i kine: / Zošto sum ti blizok i dalečen jas.” Podobne przykłady zawierają ówczesne tomiki Todorovskiego, a zwłaszcza cykl Koneskiego *Za nepoznatata*.

Ostatnim wielkim pośrednikiem w dialogu wyciszonej wersji romantycznego buntu z tradycją europejskiej kultury literackiej jest Federico Garcia Lorca. Umiarkowana awangardowość formy, zachowana naturalna uczuciowość, subtelność i irracjonalizm, mocne folklorystyczne korzenie, podobieństwo południowego temperamentu werbalnego, a nawet tragiczny los ofiary frankizmu — zdecydowały o ogromnej popularności tego poety w Macedonii. Zrywająca z wszelkimi ekstremami przejściowa poetyka Lorki reprezentuje umiarkowany typ modernizacji wyrazu, który w malowniczym andaluzyjskim *Romancero gitano* odkrywa sposób budowania nastroju na styku metod realistycznej i fantastycznej. Uwrażliwieniu na losy środowisk wyobcowanych, archaiczną obyczajowość oraz na prawdy dawnych podań (teksty *Romancera* „powróciły” przecież do hiszpańskiego folkloru) towarzyszą asonansowo-metaforyczna dykcja, gra niedomówień i elementy ezoteryczne²² — spłot wartości, które w południowosłowiańskiej kulturze zadźwięczały w doskonałym współbrzmieniu z tradycyjną wyobraźnią lokalną. Teoretyczny program zawarty w znanym odczycie *La imagen poética en Don Luis de Góngora* z 1928 roku, utwierdzający koncepcje nierealnego piękna, obrazów mitycznych oraz poezji „uciekającej przed czytelnikiem”, ufundował kategorię „nowoczesnej romantyczności”, która w kulturach bałkańskich trafiła na podatny grunt²³. W skrupulatnym studium problemu Anastasija G’určinova pisze o szerszych niż oddziaływanie na lirykę lat pięćdziesiątych wpływach Hiszpana w kraju słowiańskiej liryki ludowej²⁴. W wymagających bardziej szczegółowego przytoczenia uściśleniach podkreśla ideową identyfikację międzytekstową — związek z mityczną „małą ojczyzną” zmysłowego pejzażu, metafizykę smutku, barokową interferencję fenomenów miłości i śmierci. Podobieństwo artystycznej mentalności tkwi, jej zdaniem, także w wariantywności kultury pogranicza i islamskich peryferii, która w Hiszpanii ukonstytuowała formę czternastowiecznej ballady o surowych rysach formalnych oraz katolicko-kastylijskiej dyscyplinie, ale zarazem asonansowej i „nadwrażliwej” arabskiej melizmatyce (tłumacząc Lorkę, Mateja Matevski znalazł się w kłopotliwej

²² Por. uwagi H. Friedricha o wyższej granicy ezoteryczności w kulturze hiszpańskiej. — *Struktura nowoczesnej liryki*. Warszawa 1978, s. 202.

²³ Nie ominęła także Polski, utrwalając się w poezji „wzruszenia chwilą mijającą”. — Por. *Na zabicie Lorki* (z tomiku *Słowik i miecz* — 1966) Jana Rostworowskiego oraz inne wiersze tego autora.

²⁴ A. G’určinova: *Mateja Matevski i španskata poezija*. „Književn kontekst” 1996, nr 2, s. 111—134. Jej opracowanie obejmuje nie tylko opis zjawisk z lat pięćdziesiątych (por. na przykład M. Matevski: *Španskata lirika kaj nas*. „Mlada literatura” 1955, nr 3—4, s. 70—76), ale wybiega w dekady późniejsze, podkreślając aktywność Matevskiego na polu translacji z hiszpańskiego obszaru językowego, m.in.: Pablo Nerudy (podobnie jak u Lorki, rzuca się tu w oczy konglomerat kulturowy oraz tragiczna biografia liryka — otrzymał on *per procura* Złoty wieniec na festiwalu poetyckim w Strudze w roku 1972, promotorem był Matevski), Rafaela Albertiego oraz Juana Ramona Jiménez — również w latach siedemdziesiątych.

sytuacji braku doświadczeń kodu macedońskiego z asonansami, co zrekom-pensował folklorystycznym ośmiozłogłoskowcem i okazjonalnymi rymami). Pokrewieństwo dynamiki poetyckiej Matevskiego z podłożem hiszpańskojęzy-cznym dostrzega się nie tylko w tytułach (*Praznična romansa*) i wymiarze repertuarowym wyznaczanym przez „ciganski i praznični romansi, baladi, tažački, doždovi, dzvona, cigulki, kavali, konji, morinja i ezera, kamenja i karpi, jorgovani, neveni i divi maslinki”²⁵, ekstatyczną synestezję natury, południowy koloryt i światło — specyfika „śródziemnomorskiego” typu wyrażania nie pozwala natomiast doszukiwać się mocniejszych powiązań z awangardowym obrazowaniem Paula Eluarda, często przy tej okazji przywo-ływanym. Rejestr zbieżności późnosymbolistycznych obejmuje tenże kontekst pejzażu i mentalności śródziemnomorskiej (wspomniane rekwizitorium, podo-bny do odpowiednika hiszpańskiego dramatyzm i „dumę”²⁶), symbolikę barw (dominującej u Lorki zieleni odpowiada czerwień — *rumeno* Matevskiego; w obu przypadkach konotacje są niepotoczne: zdumiewająca nierealność oraz ikoniczność zachodu słońca)²⁷, zespoły motywów (wody — w tym obsesyjny motyw morza jako przestrzeni wyzwania, tajemnic egzystencji ludzkiej — nie-pokój wynagradzany odnajdywaniem piękna w miłości, dziedzictwa cywiliza-cyjnego — na przykład dawnej kultury azteckiej) oraz środki wyrazu (niechęć do zdecydowanej awangardowości, elegancję, zaskakującą genetywną metafo-rykę, elementy wyobraźni i formy ludowej — w tym częste refreny itp.)²⁸.

Dane z rezerwuaru przykładów materiałowych systematyzują trzy grupy problemowe: jednostka i natura, eschatologia cierpienia oraz intuicja este-tyczna, w ramach których osadzone są główne refleksy romantycznej tra-dycji oraz jej modernistycznego dookreślenia²⁹. W pierwszej z wymienionych klas konkretyzacji mieści się podstawowa antynomia „ego — transcendencja” (mikro- i makroperspektywa, chwila i wieczność oraz podobne rozwinięcia), opierająca się z jednej strony na subiektywizmie i sentymentalnym wspo-

²⁵ Ibidem, s. 130. Zauważalne są koneksje jeszcze z teorią schleglowską, szukającą „najwyż-szej romantyczności” na Wschodzie, a „południowego żaru” w Hiszpanii — F. Schlegel: *Mowa o mitologii*. Tłum. K. Krzemieniowa. W: *Manifesty romantyzmu...*, s. 181.

²⁶ Na podobieństwo kultury i obyczajowości hiszpańskiej do bałkańskich wielokrotnie zwraca także Milorad Pavić (w wywiadzie-rzecz: A. Š o m l o: *Hazari ili obnova vizantijskog romana*. Beograd 1990).

²⁷ W poezji macedońskiej spod znaku neoromantyzmu równe natężenie symboliki koloru zawiera błękit Eftima Kletnikova. Por. także studium teoretyczno-interpretacyjne: E. K u Ź m a: *Kolor i słowo*. „Teksty” 1975, nr 2, s. 84—101.

²⁸ Por. A. G’určinova: *Mateja Matevski...*, s. 129—134.

²⁹ Możliwe są następujące przykładowe rewizje wzorców: przestrojenie ideowe tematu, aktualizacja lub historyzacja, parabolizacja, kontaminacje na poziomie atrybutów lub segmentów sytuacyjnych. — Por. J. Kulczycka-Saloni: *Losy romantyzmu w literaturze XIX i XX wieku (na przykładzie literatury polskiej)*. W: *Tradycja i nowatorstwo w literaturach słowiańskich XX wieku*. Red. E. Cybienko. Warszawa 1976, s. 59.

mnieniu, z drugiej — na koncepcji pejzażu symbolicznego oraz poezji odkrywającej tajemnicę natury. Sam motyw człowieka-obserwatora natury należy do częstych w romantycznej praktyce artystycznej³⁰. Na płaszczyźnie „egocentrycznej” najwyraźniej sytuuje się sentymentalna ikonografia jesieninowska, uzupełniona przeświadczeniem, że poezja realnie przenika świat w optyce dzieciństwa i przyrody (model taki ogarnia całą retrospektywną emocjonalność Srbo Ivanovskiego) lub ratuje mechanizmy życia we wszechświecie za pomocą panteistycznej wiary i romantycznej utopii naturystycznej (*Jagotki* czy *Molitva* Koneskiego³¹ z finalną apostrofą: „Lekuj me, lekuj me zemjo, / od nemir temen i taga!”).

Intensywne kontrastowanie mikrokosmosu i świata zewnętrznego zostaje zachwiane w dziełach Aco Šopova, którego liryka nie zamyka wątków osobistych w całkowitej hermetyzacji, lecz dzięki wypełnieniu wiersza jasnym i spójnym zestawem sytuacji oraz symboli uwydatnia pragnienie „bycia w świecie” mimo przeciwności losu. Zniesienie opozycji między wyborem indywidualnym i kosmicznym³² wypływa z poszukiwania autoidentyfikacji w cierpieniu natury, z pragnienia obudzenia cudzego współczucia i zrozumienia (najbardziej dramatycznie urzeczywistnionego w medytacyjnych strofach *Slej se so tišmata* — 1955). Koncentracja monotematycznej dykcji wokół kosmicznego sensu słowa — środka objaśnienia nie wypowiedzianego („vistinskiot zbor” i metafizyczne *Rag'anje na zborot* otwierające tomik *Nebidnina* — 1963) ewokuje dylematy istnienia ludzkiego „bytu niepozornego”, z którymi Šopov jako tłumacz *Hamleta* miał na poziomie artystycznej ideologii styczność. Należy do nich niewiara w ontologiczny status Innego, widoczna w niedoprecyzowaniu adresata inicjalnego cyklu *Molitvite na moeto telo*, który skierowany jest w anonimową przestrzeń poza podmiotem — między boskim Absolutem a wieczną „kobietą-życiem”. Depatetyzację stosunku osoby do uniwersum ujawni dopiero *Pesnata na crnata žena* (1976), czyniąca z wartości egzotycznej (afrykańskiej) symbol globalnego uniwersalizmu. Egzotyzm ów, unaoczniający się między innymi w motywach świętego baobabu, tam-tamu i maski, ma podłoże autobiograficzne (w latach siedemdziesiątych poeta pełnił funkcję ambasadora Jugosławii w Senegalu) i nie przypadkiem jego wersja toposu Afryki bywa porównywana z pokrewnym wariantem wyobraźni znanego senegalskiego twórcy Léopolda Sédara Senghora³³. We wskazanej już, wybitnie tematologicznej pracy A. Prokopiev

³⁰ Por. P. H. Feist: *Człowiek wobec natury. O pewnym motywie sztuki romantycznej*. W: *Ikonografia romantyczna*. Red. M. Poprzęcka. Warszawa 1977, s. 107–115.

³¹ Tomik *Vezilka* (1955).

³² Klasyczny zabieg w dziewiętnastowiecznej konstrukcji podmiotu lirycznego. — Por. I. Bittner: *Romantyczne „ja”: studium romantycznego indywidualizmu*. Warszawa 1984.

³³ Por. A. Prokopiev: *Aco Šopov vo dijalog so sovremenoto poetsko iskustvo*. „Knizeven kontekst” 1996, nr 2, s. 205–225.

uwypukla jednak istotniejsze aspekty „poetyki nomadycznej” czy „geopoetyki”, określającej współdziałanie słowa i natury w poszukiwaniach sensów między kosmosem i chaosem. Zwraca mianowicie uwagę na przewyżnianie uwikłań jednostkowej „historii”, romantyczny prometeizm, kategoryzację ciała jako organicznej części przyrody, znaczenie żywiołu ziemi oraz motywów ptaka i jeziora, a także na obecność charakterystycznych zwartych miniatur typu *haiku* (*List, Štrk*)³⁴. Poddając cykl *Crno sonce*³⁵ interpretacji astrologiczno-alchemicznej (diada Słońce — Saturn) udowadnia, iż „Za razlika od onaa ne sosem vësto narečena »idealistička«, neo-simbolistička struja vo poezijata, koja često ja zapostavuva »nadvorešnosta«, Šopov pripag'a kon teurgiskata, mitotvorečka strana na neosimbolističkata poetika, koja neop-hodnosta na proniknuvanjeto subjekt — priroda ja sogleduva vo kontekstot na obožestvuvanje na čovečkoto.”³⁶

Realizację dość nietypową, bo usadowioną, jak się już okazało, w zmodyfikowanym dyskursie lorkowskim i preawangardowym, oferuje interpretacja związku sfery „ja” z kosmiczną u Matevskiego³⁷. Śmiałą eksplikację tej relacji daje Vlada Uroševik', analizując tomik *Lipa* (1980) oraz wspomniany już cykl *Doždovi*³⁸. Mimo braku wyraźnych odniesień mitologicznych, za istotne motywy przewodnie w pierwszym z badanych tekstów uznaje tułaczkę Odyseusza i wygnanie z Raju, po czym jako ich konsekracyjny cel wymienia przywrócenie harmonii świata w postaci ogrodu — Edenu ziemskiego, w którym kontakt z naturą i kontemplacja upływu czasu wypierają działanie twórcze. Wyrażające tęsknotę do przeszłości motywy jesieni i samotności współgrają z apoteozą mądrości oczekiwania, konstruowanej w obrazach zmiany pór roku, szaty drzew oraz całej flory i zwiastującej nostalgiczny przedwieczny spokój. W warstwie mitologicznej drugiego z omawianych dzieł wyróżniają się z kolei trzy zbiory symboli naturalnych: eschatologiczno-kosmogoniczne (woda, deszcz, ziemia, błoto, ciemność), solarne pozostające w konflikcie z lunarnymi oraz konotujące rytuały zapłodnienia, ofiary i tańca („antyczne”, dionizyjskie). Między dwiema pierwszymi grupami zachodzi cykl zapłodnienia i powtórnych narodzin, rozpoczynający się od powodującego potop deszczu (*vide* tytuł cyklu), który za sprawą interakcji wody i ziemi obraca świat ku chaosowi, „dekosmizacji przestrzeni”. Całą triadę wiązać ma

³⁴ Tomik *Slej se so tišinata*.

³⁵ Tomik *Gledač vo pepelta*.

³⁶ A. Prokopiev: *Aco Šopov...*, s. 212.

³⁷ Jest to zwykle monolog z zakamuflowaną obecnością obrazów-pośredników: „A govorot sal jas ti go slušam vo nežen nostalgičen grč / zaneseni lisje do bolka se spuštam pred korenot na steblo to / kako pred čudna žena što nikogaš ne sme ja razbrale / vo nejzinata nezasična igra vo zasituvanjeto / so samotnite fidanki na lugeto.” — M. Matevski: *Rano obrač'anje kon esenta*.

³⁸ V. Uroševik': *Poetot vo gradinata* oraz *Konjite što tropaat vo teminata, Mitskata oska na svetot*. Skopje 1993, s. 30—36.

symbol koni — chtonicznych niszczycieli, ale i solarnych herosów składających izomorficzną ofiarę zapładniającą w sferze znaków rytualnych. W taki oto sposób dochodzi do połączenia ducha z naturą i przekształcenia dramatu intymnego w akt kosmogoniczny.

O wiele mniejszy rozmach cechuje wypowiedzi koncentrujące się na podmiotowym członie opozycji „jednostka — natura” i przez to ograniczające się do zapisu komunikatywnych refleksji i wzruszeń. Osobisty ton liryki Koneskiego z lat 1953—1961 (a więc do drugiego wydania *Vezilki*) wpływa wszelako z intymizacji „świata”, a nie z warstwy wspomnieniowej. „Wyznanie” w utworach Koneskiego oznacza formę ogólniejszą niż tylko zwrot do drugiej osoby, oscyluje pomiędzy emocją a kontemplacją i nie jest do końca tożsamy z romantyczną „szczerością”. Stereotypowy *žal za mladost* zostaje za to poddany aksjomatyzacji w odbiorze czytelnicznym, gdyż wiarygodność tekstów pierwszoplanowej postaci życia kulturalnego wynikała z prostego faktu, iż „nemu mu se veruvalo”³⁹. Granica między wewnętrznym niepokojem a egocentryzmem ulega z kolei zatarcu w „osobistych kantylenach” na tematy półprywatne — jak we wczesnej poezji S. Ivanovskiego, której ambicje określają ramy prostodusznego poznania serdecznego: „[...] majkata, ljubenata, bratot i sestričkata, drugarot i gluvonemite deca, dzvezdata, veterot, pticata, lisjata.”⁴⁰ Jeszcze bardziej zbanalizowana kalka sentymentalnego dyptyku dzieciństwa i miłości wyznacza współrzędne liryki Aco Aleksieva („zadocnet odglas na intimata”⁴¹), a znany z semiosfery Matevskiego motyw Edenu zadamawia się w ukierunkowanej poza tym głównie na dziecięcego odbiorcę twórczości Cane Andreevskiego. Wirtualizacja pojęć wzbudzających uczucia wyższe, sentencjonalność, jasne narracyjne definicje, konkretny materiał wiersza i personifikacja opisywanych zjawisk w refleksyjnych miniaturowach — a zatem cechy wskazujące na inspirację światem pozajednostkowym, historią narodową oraz codziennością — określają natomiast fundament metody Ante Popovskiego, swoisty „standardiziran neomodernizam”⁴², daleki wszak od jakichkolwiek naleciałości dekadentyzmu czy symbolizmu i charakterystyczny dla umiarkowanej „poezji środka”. Rejestr typowych odniesień do romantycznej figury uczucia jednostki w kosmicznym *spiritum* uzupełnia kompromisowa postawa Mihaila Rendžova, realizująca tendencyjną „svrtenost sprema osnovnite elementi na Prirodata i na Čovekot, so svoeto nastojuvanje da ne se povredi čistotata na poetskata reč”⁴³, jak też

³⁹ S. Mickovik': *Poetskite idei na Koneski*. Skopje 1986, s. 100.

⁴⁰ M. Drugovac: *Istorija na makedonskata kniževnost...*, s. 317.

⁴¹ Por. G. Todorovski: *Zadocnet odglas na intimata. Mag'epsan megdan*. Skopje 1979, s. 253.

⁴² Por. K. K'ulavkova: *Vertikalata na makedonskata poezija*. „Spektar” 1991, nr 18, s. 150.

⁴³ K. K'ulavkova: *Poimot i poezijata*. „Razgledi” 1980, nr 2—3, s. 122.

Novalisowska „obsesja kwiatu” u Atanasa Vangelova czy akcenty symbolizmu panteistycznego Bogomila G’uzela, przy czym dwa ostatnie przykłady leżą już na pograniczu formy postawangardowej. Podobna redukcja struktury formalnej znamionuje wreszcie opis „podróży magicznej” przez wszechświat — tomik *Ea* Svetlany Hristovej-Jocik’ (1984), pełen czytelnych znaków więzi hermeneutycznej.

Kolejna perspektywa — eschatologii cierpienia — skupia w semantycznym gnieździe poromantycznego *spleenu*, niespełnienia i rozdarcia etycznego również wątki katastroficzne, częściowo miłosne oraz poetycką parabolę wędrówki⁴⁴. Nerwem tej wizji we współczesnej liryce macedońskiej jest konceptualizacja idei odkupiającego bólu — głównie w utworach Koneskiego, Šopova, Rendžova, Matevskiego. Jakkolwiek pierwszy z nich uchodzi w powszechnej opinii za „romantyka sceptycznego”, nie egzaltowanego ekshibicjonistę, jego fatalistyczny wariant płytkiego racjonalizmu ujawnia „demoniczną” wykładnię egzystencjalnych lęków. Przenika ona motywy tajemniczej i ciemnej przyszłości (zwłaszcza cykl *Pesnite* czy wiersz *Bura*⁴⁵) oraz samotności — topos od romantyzmu po współczesność w poezji obligatoryjny i odznaczający się strukturalną trwałością jako stan ducha. W jego prezentacji często ma miejsce niewielki retusz matrycy historycznoliterackiej, gdyż na przykład — jak udowadnia S. Mickovik⁴⁶ — motyw żurawia, w syntagmatyce tekstu symbolistycznego o wysokiej frekwencji, ze zwiastuna „przyszłej pustki” oraz symbolu samotności (por. wiersz *Esen* Dimčo Debeljanova) przeistacza się w ogniwo semantyki porażki — „ranet i zaguben žerav”. Zawierająca owo znaczeniowe przesunięcie *Polnok*⁴⁷ demitologizuje także pochodzący z ubiegłowiecznego instrumentarium archimotywny frenetyczny snu o lataniu⁴⁸, zamykając go tragiczną wizją upadku. Zbliżony rodzaj deziluzji reprezentuje zbiór tekstów usprawiedliwiających ból człowieka pokonanego, jak *Grigor Prličev*⁴⁹ — gdzie prześladowania tytułowego bohatera sakralizują się jako cierpienia w imię idei — czy wcześniejszy poemat *Rakuvanje*, wyszukana logicznie konstrukcja wspomnień Racina i Nedelkovskiego o śmierci Konstantina Miladinova w carogrodzkim więzieniu; schemat pełnego współczucia opisu „ostatnich dni życia”, prócz wspomnianego oraz ochrydzkich

⁴⁴ Według M. Kaczmarska jednym z wyznaczników literackiej prezentacji parabolicznej jest „podporządkowanie schematycznej fabuły wykładniom metafizycznych wymiarów ludzkiej egzystencji”. — *Od exemplum do „wielkiej metafory”*. W: *Dawność kulturowa w literaturach słowiańskich drugiej połowy XX wieku*. Red. M. Kaczmarski. Opole 1993, s. 22.

⁴⁵ Tomik *Pesni* (1953).

⁴⁶ S. Mickovik’: *Poetskite idei na Koneski...*, s. 124—125. Z pracy tej pochodzi część cytowanych przykładów.

⁴⁷ Tomik *Pesni* (1953).

⁴⁸ Monograficzne opracowanie problemu: J. Poradecki: *Aż tu moje skrzydło sięga: studium o dziejach motywu lotu poety w poezji polskiej*. Łódź 1988.

⁴⁹ Tomik *Vezilka* (1955).

losów Prličeva, obejmuje też poetyzację nostalgii Žinzifova w Moskwie (z empatycznym wyznaniem: „Starata Moskva e tuka. Sina / prikvečer na ulicite slaga. / Jas minam kaj što i ti si minel, / me stega neakva tivka taga.”). Bohaterem czasu nowych rewolucji staje się zaś Che Guevara, który dumnie „prezrel dokraj i privid i laga”. Niemożność zaspokojenia pragnienia w żadnym z odwzorowań esencji miłości jest jeszcze bardziej widocznym znakiem psychicznej ambiwalencji lirycznego podmiotu — obsesja miłości niespełnionej, czyli w twórczości Koneskiego braku porozumienia w ogóle oraz oporu wobec transcendowania własnego „ja”, rodzi masochistyczną potrzebę wyrzeczenia się uczucia (*Žrtva*), dokonywanego w idealistycznym porywie altruistycznej służby społecznej (*Devstvenici*) lub z egoistycznego dążenia do uniknięcia niszczonego ognia (*Neizvesnost*). Motyw pragnienia („žed”) — bezpośrednio ujęty w przesłaniu utworu *Vij*⁵⁰, antycypowany zwykle symbolicznymi obrazami suszy — odnosi się do potrzeby kontaktu i zrozumienia, zaspokajanych przez peryfrastyczne kategorie wody oraz kobiety. Eros ukazany w kontekście destrukcyjnym tym wyraźniej przypomina o transgresyjnym charakterze substancji poezji i jej umiejscowieniu w siedlisku losu tragicznego: „Sakam ljubov da me nosi, / vo srcevo pesna da e.” (*Pesna III*).

Od szczerości autobiograficznej „dialektyki serca” przez gloryfikację milczenia po kulminację „metaforycznego krzyku” rozciąga się widmo impresji cierpienia w dziele Aco Šopova. Następujący u niego po fazie *stricte* intymnej (w jej „małostkowym” wydaniu) etap fascynacji relacją człowieka do nieskończoności wszechświata oraz problemem rozpadu jaźni przynosi teksty obfitujące w odkrycia poetyckiej soteriologii — *Vetrot nosi ubavo vreme* (1957), *Nebidnina* (1963), *Gledač vo pepelta* (1970). Ponad dominującym przecuciem skazania jednostki na destrukcję usiłują one zbudować system antropologicznej defensywy wobec zła *fatum* i chaosu przyrody, do którego należy symbolizacja wędrówki duchowej (kojarzona nawet z odległą romantyczną kliszą Petara Preradovicia⁵¹) i wtajemniczenia ciała w chorobę. W motywie ostatnim, poddawanych dogłębnym wariacjom w literaturze dekadentyzmu, poeta zawiera dwie ilustrujące odmienne stany ducha perspektywy: chorego i obserwatora (tytułowy „gledač vo pepelta”). Pierwszy w sposób paraboliczny interpretuje własną niedoskonałość woli, drugi otwiera optykę obojętności wszechświata, co pozwala jednostce na własny jedynie rachunek cierpiącej zmienić wewnętrzny obraz świata w uspokojony. Absurd egzystencjalny i jego terapeutyczna likwidacja za pomocą poezji leżą zatem u podstaw liryki patosu, w której samotność, choroba, wygnanie i przemi-

⁵⁰ Wszystkie przytoczone przykłady z tomiku *Vezilka*.

⁵¹ M. Drugovac: *Istorija na makedonskata kniževnost...*, s. 319. Por. także J. Kamionka-Straszakowa: *Zbłąkany wędrowiec: z dziejów romantycznej topiki*. Wrocław 1992.

anie zamykają krąg doświadczenia zła. Nie do końca jednak, co sugerują niektóre interpretacje⁵², egzystencjalny tragizm zostaje przyćmiony przez heroizm prometejski.

Antytezom tego heroizmu nie zawsze dana jest stabilizacja w systemie dramatycznych pojęć schopenhauerowskich. Typowa pod względem kolejności przełomów jest linia rozwojowa liryki Matevskiego — melancholijna i pokorna w pierwocinach, po czym generująca klasycznym mitem poszukiwania sensu w ruchu i doświadczeniu drogi, a podsumowująca cykl refleksji nad uzasadnieniem losu narastającym ładunkiem sceptycyzmu i ironią rodem jakby z „epoki znużenia” — czułościową i afektowaną. Modernistyczna archeologia psychiki zostaje poddana rozjaśnieniu. Apogeum rozrachunków z tradycyjnym „głosem serca”, służących obronie własnej podmiotowości w czasie, przynosi tomik *Krug* (1977), w którym eschatologiczna funkcja zła podlega uprzedmiotowieniu w symbolach ptaka i węża, emblematich lotu i upadku. Niepokój formy oraz ideowe zbliżenie do przeczcucia mocy życia-sztuki zwiastują już u twórcy bliskość awangardowej apokaliptyczności. Jednoznaczny inspiracjom modernistycznym w sferze tej problematyki pozostanie zaś wierna nastrojowa poezja Mihaila Rendżova — odnotowująca stereotypowe tematy samotności, strachu, wewnętrznego chaosu i eskapizmu, lecz za to żądająca romantycznej niezgody na świat i uwydatniająca magiczną kreację autonomicznej rzeczywistości symbolu. Postulatywność programu przetrwania w naturalnej naiwności, znamionująca mowę uczuć literackiego entuzjazmu poznawczego, również stanowi możliwe rozwiązanie problemu kruchości wobec treści świata (przykład opcji S. Ivanovskiego: miłość przebóstwiająca uniwersum, wybór „zderzanych z życiem” bohaterów lirycznych, typowanie ustalonej ikonografii — róży, kamienia, ptaka, rzeki, wiązanych z kategoriami doczesności, śmierci, wędrówki oraz czasu; nawiasem mówiąc, liczne wariacje motywu róży są jedynym przejawem bardziej sceptycznej gry z konwencją). Jeszcze inny, najbardziej w tym otoczeniu antyromantyczny rodzaj obserwacji cierpienia indywiduum daje Slavko Janevski w demitologicznym rysopisie tożsamości bohatera — paradoksalnie właśnie typowo romantycznego — z wiersza *Sentimentalno pismo* (tomik *Evangelie po Itar Pejo*), Konstantina Miladinova. Tytułowy list, kierowany do adresata w godzinie śmierci, wyraża utrzymaną w konwencji czarnej ironii satysfakcję z niedobrego obrotu spraw przyszłego męczennika narodowego i likwiduje szczerze złudzenie zawarte w sławnym wersie „Da vidam Ohrid, Struga da vidam”. Ukazując konające ciało katowanego w carogradzkiej ciemnicy i obraz

⁵² Por. G. Stardelov: *Poetot Aco Šopov, Meg'u literaturata i životot*. Skopje 1981, s. 386—393. Rozległa bibliografia krytycznoliterackich omówień w: *Spomenica posvetena na počinatot Aco Šopov, redoven člen na Makedonskata akademija na naukite i umetnostite*. Skopje 1983, s. 21—30. Z późniejszych monografii „fazy intymnej” — L. Krstik: *Intimnata poezija na Aco Šopov*. Skopje 1986.

złamanych orlich skrzydeł z dziewiętnastowiecznego liryku, Janevski rozwiewa nadzieje na biograficzno-poetycki sens ofiary cierpienia, ale po sekwencji: „Ohrid i Struga ne k'e gi vidiš / ni den bel. / Ogluvnuvaš a selata ti peat / v suša pod vršnik vrel.”, umieszcza pointę, która w tragicznym biegu wydarzeń zwiastuje zapowiedź przyszłego odrodzenia, wizję buntu, może zarzewie rewolucji. Z wcześniejszych utworów o tradycyjnej metryce godzien zaś jest przypomnienia *Prokletiot konjik* — parafraza klasycznej ballady / poematu o samotnym jeźdźcu.

Zarówno dla (neo)romantyków walecznych, jak i wielu ich „delikatnych” adwersarzy obsesja alienacji oraz sens spraw ostatecznych wymagają wyświelenia w kontekstach społeczno-kulturowych, toteż nie budzi zdziwienia na przykład umieszczenie dorobku Dimitra Baševskiego w polu wpływów Jacquesa Préverta, Eugenia Montale, Bułata Okudźawy i Konstantinosa Kavafisa⁵³, ani wbudowanie przesadnie zwerbalizowanej, poddanej „patetyczności bólu” liryki Ljubena Taškovskiego w fundament patriotyczno-egejski czy podobny chwyt interpretacyjny wobec poezji Risto Jačeva⁵⁴. W kilku wypadkach nadinterpretacyjne pokusy poprawki do komentarza wedle eschatologiczno-męczeńskiego klucza wprowadza niebagatelny czynnik życiorysu⁵⁵ — pomaga to utwierdzić stereotyp „młodej nonkonformistki” przy prezentacji twórczości zmarłej podczas trzęsienia ziemi w Skopje Danicy Ručigaj (autorki między innymi subtelnych liryków miłosnych) czy „wielbiciela ciemnej strony egzystencji” w badaniach twórczości Nauma Manivilova. Tragiczny finał życia outsidera literackiego⁵⁶ mitologizuje więź między sztuką i egzystencją, skutkiem czego nawet samoistne piękno natury przekazane przez poemat *Prespa* (1961) w sposób widoczny otwiera w macedonistycznych analizach psycho-

⁵³ Por. S. Mickovik': *Dve dela na D. Baševski, Zbor i razbor*. Skopje 1990, s. 203. Dochodzi do tego „estradowy” profil poezji Petre Baševskiego, którego *Trojca makedonski poeti pred Nobeloviot komitet vo Stokholm* mogłaby posłużyć za arcy lapidarny autokomentarz do statusu macedońskiej poezji w ogóle (frustracja z powodu kulturowego niedowartościowania i braku uniwersalnych norm oceny literatury).

⁵⁴ W tym przypadku chodzi o rozwiniętą osobowość poetycką, autora utworów starannie dopracowanych (także sonetów i wierszy w dialekcie egejskim, zebranych w tomiku *Angel nad Hristoviot grob* — 1991). Z neoromantycznych nawiązań zwracają uwagę liryki-epitafia poświęcone niespokojnym duchom „poezji serca” — Karamanowowi, Manivilowowi, Ručigaj, symboliczne *ad memoriam* Jesienina (*Vagankovsko*), oraz kilkukrotna trawestacja motywu grozy — fantastycznego lasu Dimna Gora, opisywanego w zbiorach Miladinovów.

⁵⁵ E. Balcerzan wspomina o „spotęgowanej ikonizacji tekstu biografii artysty”, co oznacza dostarczenie odbiorcy „drugiego dzieła”. — Por. E. Balcerzan: *Biografia jako język*. W: *Biografia — geografia — kultura literacka*. Red. J. Ziomek, J. Sławiński. Wrocław 1975; *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. T. 42, s. 24–25.

⁵⁶ *Notabene*, ukazany przez młodego prozaika Venka Andonovskiego w wirtuozerskiej semantycznej dekonstrukcji jako poetycko-fizyczne doświadczenie prawa grawitacji — *Opitot na Naum Manivilov* (zbiór *Freski i groteski* — 1993).

logiczno-artystyczne perspektywy nienaturalnych porywów entuzjazmu przeciwstawionych młodzieńczej depresji. Sam Manivilov staje się zresztą bohaterem literackim dla pisarzy postmodernistycznego pokolenia. Pluralizm postaw oraz ich ocen określa więc także w trybie nieobiektywnym wymowę tego odgałęzienia waloryzacji tekstów.

W ostatnim z proponowanych przekrojów oglądu — estetycznej intuicji — mieszczą się idee piękna ukrytego (tęsknoty za nieosiągalnym) i onirycznej wolności obrazowania oraz inne szeroko pojęte związki formy wiersza z modelem wyobraźni — bardziej orfickiej niż tyrtejskiej. Za wyjściowe metafory poniższych rozważań niech posłużą *galeb* z liryki Šopova (porównywany pod względem wartości semantycznej — uosobienia wyższych tęsknot — z Baudelaire'owskim albatrosem⁵⁷) oraz tegoż fragment wiersza programowego: „Ah taa ubavina, ah taa ubavina, / toa divo vo krvta zavivanje. / Kine, graba, seče, nosi kako lavina, / večna e pritaenost i večno otkrivanje.” Estetyczny platonizm skopijskiego poety, stawianego z uwagi na podobny intelektualno-transcendentny sposób odkrywania „esencji sensu” obok Branka Miljkovicia, ma źródła w arbitralnej koncepcji znaku poetycko-ontologicznego. Rekonstrukcję tego projektu ułatwia trafne odczytanie fundamentalnego pojęcia archetypicznego, jakim jest *nebidnina* (neologizm oznaczający niebyt, nicość), czego dokonała Elizabeta Šeleva⁵⁸. Idąc tropem jej fenomenologicznego rozróżnienia, należy wyszczególnić cztery orientacyjne zakresy występowania terminu: stan niemożności („nemožnost-da-se-bide”), funkcję nieosiągalnej boskości wobec ludzkiej przemijalności, aspekt twórczy — od pustki ku tekstowi (tu znajdzie się poetycka metafizyka tekstu *Rag'anje na zborot*) oraz ideę upływu czasu (egzystencjalny walor śmiertelności). W pierwszej przestrzeni zdematerializowany podmiot liryczny prowadzi dialog z idealizowaną „Ty-przedmiotowością” („Ti-predmetnost”) i pod auspicjami przesłania „Patuvav dolgo, patuvav cela večnost od mene do tvojata nebidnina” kreuje figury bóstwa, wiersza, pnia („steblo”), czasu oraz kobiety. Jej podwójna — związana ze sztuką — metaforyczność stanowi na pozostałych poziomach znaczeń artystyczną sublimację komplementarnej zasady kosmicznej (Anima jako żywioł intuicji), zwalczającej przyziemność doczesnego *fatum* (motyw czarnej wody, synonimu choroby). „Nebidninska poezija” nie stroni przy tym od rytmu, paralelizmów, jakości dźwiękowych oraz symboliki liczb i to ona właśnie pierwsza w literaturze macedońskiej kładzie nacisk na rozwinięte przez poetów awangardowych zjawisko ciszy (stąd występowanie elipsy) i wartości autotematyczne. Nie brakuje w niej

⁵⁷ Por. M. Drugovac: *Istorija na makedonskata kniževnost...*, s. 321.

⁵⁸ E. Šeleva: *Od eros kon eidos („Nebidnina” kako metafizički kvalitet vo poezijata na Aco Šopov)*. „Spektar” 1993, nr 21—22, s. 113—124.

w końcu także pewnych tendencji frankofilskich, do kultury zachodniej odnoszących się w sposób pośredni⁵⁹.

Rozwiązania ideowo-formalne inspirowane wyraźną, jak widać, estetyką bergsonizmu uwzględniają także rozumienie piękna jako wzniosłości i doskonałego wzoru harmonii. W analizie tekstów Matevskiego V. Uroševik' rozwija je w formułę „za piękno płaci się śmiercią” i, podając jako równoległy przykład romantyczne wyznanie-manifest *Taga za jug*, dowodzi, że świetność wartości estetycznej wiąże się z zatraceniem się w symbolice wody — twórca współczesny zyskuje poetycką męskość, osiągając spełnienie swej płodności w wodach świata umarłych (*Epitaf*)⁶⁰. Chociaż Matevski ma ambicje intelektualne, a jednocześnie nie unika syntagm nadrealistycznych, jego nawiązujący do tradycji romańskiej (Lorka, Eluard, a nawet Appolinaire i brak oddziaływania szkoły rosyjskiej) *vers libre* znajduje się pośrodku drogi między liryczną „romantycznością” a związaną z wyobraźnią ludową, daleką też od wzorca belgradzkiego, dykcją nadrealizmu spontanicznego. Jako osobowość wyraźnie „rustykalna” ma inklinacje do poszukiwań estetycznych emanacji uczucia w mitach, legendach i snach⁶¹, ale choć twierdzi się, że „ja nadmyna romantičarska i dinamizirana pretstava za poezijata”, paradoksalnie bez oporu uznaje jego przyległość do duchowości Stéphane'a Mallarmégo (w koncepcji wiersza wchodzącego na terytoria Nieznanego)⁶². Jednocześnie użycie metafory synestezyjnej, rozwiniętej składni i wysokiego tonu oraz rezygnacja z opisowości wzmocniają podejrzenia o związki z symbolizmem, zwłaszcza że zdeterminowany etyczny stoicyzm i jaskrawe nastawienie medytacyjne wydobywają z wiersza pokłady modernistycznej spowiedzi duszy. W poetyce „wypróbowywania symbolu” stosuje się „cyklizację” i rytmizację motywu (różne do-opisywanie, projekcje, powtórzenia i gradacje — aż do wyrwania centralnego symbolu lirycznego z kontekstu, jak ma to miejsce w przypadku deszczu, ziarenka piasku, zrównania dnia z nocą)⁶³. Relacjonując w ten sposób przebieg czasu jako dialektyki nadziei i tragizmu, podmiot separuje się od wielkiego świata i wybiera schronienie w cichej idylliczności, do której — jak w „irracjonalnym” tryptyku *Doždovi* (1956) — prowadzi droga

⁵⁹ W tego typu „geografii duchowej” mieści się wiersz *Notre Dame* czy motywy Bulwaru Saint-Germain.

⁶⁰ V. Uroševik': *Zelenilo pomegu sek'avanjeto i nadežta. Mreža za neulovlivoto*. Skopje 1980, s. 71.

⁶¹ „Mitovite, legendite, soništata [...] pokraj jaknenjeto na vrskite so tradicijata, možat da afirmiraat mnogu novi vrednosti, možat da bidat i kritička parabola za određeni istoriski ili sovremeni iskustva, osvethuvajk'i gi so svoite motivi, idej, jazik.” — Cyt. za: B. Cvetkovski: *Vozbudeni makedonski dijalozi*. Skopje 1990, s. 85.

⁶² R. Siljan: *Avtentičen poetski glas*. „Večer” 1985, 20 III, s. 11. Z obszerniejszych analiz: B. Kitanov: *Od pejzažot kon čovekot. (Niz poetskiot svet i izraz na Mateja Matevski)*. Skopje 1987.

⁶³ Por. K. K'ulavkova: *Poetika na ramnoteža*. „Razgledi” 1991, nr 3—4.

intuicyjna. Mistycyzm wody (*Ezero, More*), motywy zieleni, rozłąki i powrotu podkreślają poza tym znaczenie dla wiersza funkcji orfickiej — wyjścia z mroku⁶⁴.

Piękno idealne, któremu nie bez duchowego arystokratyzmu składa daninę koncepcja liryczna Rendžova, podlega także absolutyzacji w bardziej apollińskiej wizji i technice montażu. Ustanowiona przez Šopova opozycja między nicością a formą zostaje złagodzona, a spontaniczny głos poety rozlega się w równej mierze na polach konwencji i antykonwencji, równoważąc racje serca oraz rozumu i przynosząc uspokojony, subtelny dyskurs dźwiękowo-rytmiczny. „Fanatyzm” najbardziej zagorzałego z neosymbolistów polega głównie na ledwie zawoalowanym kulcie Baudelaire’a, cytowanego w mottach i poza nimi (zbiorki *Na rabot od sonot* — 1972 czy *Isele-nik na ognot* — 1965), obecności dwuznacznych „eksponatów” wiążących świat widzialny z transcendencją niewidzialnego, konstrukcji „rimbaudowskiego” tła nierealności zmysłowej, uwrażliwieniu na symbole religijne i asonansowe walory dźwięku (*Strav* — 1976). Tom pięćdziesięciu sonetów *Feniks* (1987), w którym połączenie intonacyjnych wartości z hamletyczną topiką (śmierć, ból, nadzieja, ogień, popiół, Feniks, Apokalipsa, sieć, zmora) przypomina eteryczność obrazów serbskich modernistów oraz ich młodszych uczniów — Branka Miljkovicia czy Milovana Danojlicia, poprzedza wcześniejszy wybór *Veda* (1985), gdzie znajdzie się „muzikata, slikata i porakata, magijata i mislata”⁶⁵. Od różnych iluzji symbolicznych motywu ognia — głównie sceptyczno-melancholijnych i pełnych rezygnacji — do regularności wersyfikacyjno-eufonicznych o niejednakowym stopniu konsekwencji przebiega linia estetyki utrwalonej w dziedzictwie sztuki wyrafinowanej, a jednym z niewielu śmielszych eksperymentów ze znaczeniami okazuje się figura „zwierciadła”, odwrotności optyki, utrwalająca w stylistycznej postaci zabieg przekształcenia podmiotu lirycznego („toj-jas”, „Isus-jas” itp.). Manifest idei piękna fatalnego odwraca natomiast u Rendžova układ znaczeń, sytuując pierwiastek tajemnicy w człowieku:

Ubavoto ubiva, ubavoto gori, seče
Vitel e vo koj plotta gasi
Begaj od nego, barem dušata ja spasi
Ostani što si: temen, nem, nedorečen.

Blagoslov za ubavoto

Gdyby za przejawy estetycznego intuicjonizmu uznać obecność asocjacyjności językowej i plastycznej, nie wszyscy adepci ideowego spirytualizmu

⁶⁴ Por. eseistyczno-hermeneutyczny szkic D. Nanevskiego: *Mateja Matevski — moderna poetska realnost. Makedonskata poetska škola*. Skopje 1977.

⁶⁵ R. Siljan: *Kontinuiran poetski rastež*. „Večer” 1985, 3 IV, s. 10.

czy rewelatorskiej ekspresji mogliby zostać umieszczeni wewnątrz metafory rozległego słowa introspektywno-kosmicznego. Charakter estetyki wielkich i małych wzruszeń zmienia się bowiem w zależności od zakresu penetracji rzeczywistości — inny będzie dla typowego liryka i pejzażysty Srbo Ivanovskiego, inny dla komunikatywnego i precyzyjnego „klasyka” Blaže Koneskiego. Rozpoczynający karierę literackiego romantyka od czułościowych ballad Ivanovski dochodzi do czytelnych rozwiązań symbolistyczno-imażynistycznych dopiero w połowie lat sześćdziesiątych (tomik *Mag'epsan patnik* — 1966), a zespolenie cierpliwie budowanego wersu z elementami „emocjonalnej malarskości” pozwala mówić o metodzie *quasi*-impresjonistycznej (brak schematycznej szkicowości oglądu i wrażenia „pierwszej chwili”). Rejestr cyzelowanych pejzaży jest stały, ich przedmiotowy opis niezmiennie czysty i „wewnętrznie mimetyczny”, tylko odniesienie zmiennej głębi ostrości do chwiejności emocji przywodzi na myśl romantyczną „funkcję oka”:

Denot pag'a na ulicata so sončev na čeloto plamen.
Sodzvezdie od zvuci. Radosti mali
kupeni za edna pesna. Vodoskok od zemja i kamen.
Tagata na zalezot ludo go pali.

Minare

Inaczej jest w przypadku Koneskiego — z jego obrony tożsamości prywatnej wypływa dostojna fraza sapiencjalna, aczkolwiek podobnie brak mu fantazji typu halucynacyjnego i zdolności do symbolizacji głębokiej. Mimo inspirującego doświadczenia z tłumaczeniem *Górskiego wieńca* Petara P. Njegoša, nie ucieka w perspektywę kosmiczną ((neo)romantyzm religijny jest z kolei niemal zupełnie obcy macedońskiej liryce), ani też nie korzysta ze swojej niewątpliwej erudycji. Pozostaje wierny jedynie koncepcji „cudownej prostoty”, którą najprawdopodobniej zapożycza od Pasternaka⁶⁶, choć ma w dorobku również przewrotne utwory intertekstualne (*Pesni za Fausta*). Kierunek rozpadu skonwencjonalizowanej od stulecia normy artystycznej pokrywa się z historycznoliteracką logiką procesualną w ogóle: Gane Todorovski z fazy „spokojnego kroku” (przełomowy w latach pięćdziesiątych zbiorek zatytułowany *Spokoen čekor*) przechodzi do postawy bardziej gwałtownej i niepokornej w myśl kalamburowej zasady „Zborot go boluvam, / bolot go zboruvam!”, by swoje od początku zdecydowanie techniczne aspiracje wcielić w asocjacyjny tok wiersza preawangardowego z nieokiełznanymi nastrojami ekspresjonistycznymi. Wielu twórców traktuje „odkurzone” powołanie wiesz-

⁶⁶ „[...] ideite na Pasternak za čudesnata ednostavnost što dojdoo do poln izraz vo vtorata faza na negoviot život i tvoreštvo — od stihobirkata *Vtoro rag'anje*.” — M. G'určinov: *Koneski i Pasternak (edna kniževna paralela)*. In: *Zbornik na trudovi posveteni na akademik Blaže Koneski*. Skopje 1995, s. 126.

cza jako składnik eklektycznego programu produkcji artystycznej — uchodzący za symbolistę okazjonalnego Todor Čalovski wplata w wieńce sonetów osobiste wspomnienia i usiłuje uniwersalizować motywy patriotyczne, lecz mimo dramatyzowania emocji wewnętrznej, przewijającej się symboliki kosmicznej, metafory nocy i obowiązkowych rymów, cierpi na dekoncentrację myśli, wielosłowie i nieokreśloność tożsamości przeżywania. Jeszcze inni zwolennicy dawnego stylu „miękkich nastrojów” popadają w łagodne formy epigoństwa, jak *prefinet klasičen modernist* Jovan Koteski, dla którego emfaza sztuki retorycznej oraz tradycji elegijnej i balladowej staje się powielonym standardem, szczególnie niepokojąco przechodzącym w mechaniczny werbalizm podczas stosowania motywów socjalnych. Romantyczna intuicja banalizuje się lub zanika również w twórczości Čedo Jakimovskiego, ponieważ cenione przez zwolenników czystej poezji harmonijne wyrafinowanie formalne odchodzi stopniowo w przestrzeń cytatu „nieśmiertelnych” tematów czy wręcz podporządkowuje się współczesnej racjonalizacji i oszczędności wyrazu (*Halevata kometa* — 1986)⁶⁷.

Na specjalne wyróżnienie w toku rozważań nad aktualizacją kulturowej warstwy tradycji zasługuje ekstatyczne *opus* Eftima Kletnikova, otwierające się tomikiem *Moder vir* z 1977 roku i pozostające pod przemożnym oddziaływaniem wizji świata jako organizmu, korespondencji wszechrzeczy w naturze, uzupełniającej się ikonografii różnych systemów religijnych i pośrednictwa słowa między światem empirii a duchem. Symbolistyczne korzenie tej niezależnej w dużym stopniu od wymienionych wcześniej układów poezji tkwią, jak należy przypuszczać, w fundamentalnej dlań idei syntezy, na skrzyżowaniu kilku szlaków wyobraźni — w rodowodzie poetów „piękna tragicznego” (Hölderlina, a także Keatsa, Rilkego i Trakla), stosunku do natury oraz uczucia Shelleya, Yeatsa czy Milana Begovicia (*Knjiga Boccadoro* z podobną mitologią znaczeń), typowo impresjonistycznej wrażliwości, i wreszcie w pomodernistycznej już teorii powszechnej analogii, ujawnionej na przykład przez wizję związków kosmicznych Miloša Crnjanskiego⁶⁸. Zgodnie z mądrością przysłowia „Knigata dno nema” w wielu dostępnych analizach zagadnienia nie poprzestaje się na stwierdzeniu zależności od modernistycznego rozumienia liryzmu — co współgrałoby z kultem idealnego piękna, subiektywizmem wyrazu, stylistyczną wzniosłością zakodowaną w apostrofach i wielopoziomowych epitetach — lecz draży się materię mitograficzną,

⁶⁷ Wiersze młodego Jakimovskiego przynoszą natomiast raczej szablonowe obrazy: „Pak doždoto se doblizi so nečujni stapki / i sonot mi go pokri so dva mokri cveta / nad moreto zapea hor od zvučni kapki / Belo ptičje jato na klepki mi sleta.” — *Dožd*. Wiele późniejszych wierszy ma typowo modernistyczny zestaw tropów i kunsztowną rytmikę.

⁶⁸ Por. V. Uroševik: *Voshit pred tajnoto — za poezijata na Eftim Kletnikov. Mitskata oska na svetot*. Skopje 1993, s. 57—62.

upatrując genezy poetyckiego panteizmu w misteriach orfickich, mistycyzmie alchemii, rytuałach animistycznych czy jungowskiej typologii archetypów.

Fantasmagoria Kletnikova rozpoczyna się od narracyjnego opisu dramatu w naturze — nieuchronności cyklu wegetacji i interwencji weń czynnika tanatologicznego. Mityczną przestrzeń wiersza konstruuje się według wskaźników naprzemianległej obecności w naturze ducha i materii, implikując nadrzędny cel poznania poetyckiego, objawienie tajemnicy w zmysłowej epifanii transcendencji. Dytyrambiczna i nietzscheańska barwa dźwięku („muzyka sfer”, jak sugeruje tytuł tomiku z 1987 roku) utwierdza się w tonie hymnicznym, zwrotach do Demiurga, transreligijnym obliczu inwariantów znaczeniowych. Oznaczenia Chrystusa, Afrodyty, Orfeusza, Pana, Bachusa są czysto umowne w swych kultowych skojarzeniach, co jeszcze bardziej relatywizuje się przy artykulacji obrazu Bogurodzicy. Jej kompilacyjne zestawienie z symbolami religii natury (duchem lasu czy owocu) sugeruje, że w misterium odzyskiwania utraconej jedności świata symbolika chrześcijańska reprezentuje zaledwie część emanacji modernistycznej „duszy kosmicznej” w jej dziele tworzenia światłości⁶⁹. Przeciwnieństwa zachwyty nad światłem i przeczucia mroku przypominają balansowanie poety romantycznego na granicy dwóch światów, tu określanych mianem „dolnite i gornite prostori” lub jeszcze inaczej, w wymiarze harmonii czasoprzestrzeni świetlnej — „zraci i samraci” (taki też jest tytuł drugiego w kolejności tomiku⁷⁰). Dwie demarkacyjne linie — powierzchnia ziemi i chmur — odmierzają przekształcenia w kierunku pionowym: przeszłość świata chtonicznego (kierowane do żywych podziemne westchnienia) odbija się w świadomości aktualnej chwili nad powierzchnią, a wydarzenia z płaszczyzny ziemskiej (pocałunki, wędrówki, choroby dzieci, magiczne zabiegi) mają patronów w kręgu górnym. Odkrycie piękna w przedsięwzięciach niezwykłych i wyeliminowanie postaci przeciętnych wywołuje obrazy charyzmatyczne: młodzieniec nasłuchuje w nocnym ogrodzie ponownego oddechu pochowanej narzeczonej i szumu wody wytryskającej z jej pierścienia (*Voda što izvre od prstenot na nevestata*), demoniczne kobiety pozostawiają na brzegu morza klucz, który staje się obiektem poszukiwań (*Zeni što ostavija ključ do moreto*), dziecko rozsypuje światło ze złotego pucharu (*Vremeto na baknežot*), ludzie błagają drzewo, by nie zbliżało swych gałęzi do okien domu i nie zagrażało snom swym mrokiem (*Temna*

⁶⁹ O funkcjach światła i dźwięku w mityce romantycznej pisze M. Cieśla-Korytowska: *Romantyczna poezja mistyczna*. Kraków 1989, s. 143—163.

⁷⁰ Dodatkowym jego atutem są własnoręczne ilustracje autora — nagie postacie splecione z gałęziami, owocami, pnączami, biorące udział w nieokreślonych bachanaliach, odpoczywające. Kontury wyraźne, kreska pewna, ale pod pozornym neorenesansowym spokojem wyczuć można puls dekadentckiej perwersji Ropsa — w ledwo uchwytnym grymasie twarzy, rozwianiu włosów, powyginanej linii drzew.

kuk'a). W ostojach romantycznej grozy i niesamowitości⁷¹, leśnych uroczyskach i tajemnych zakątkach, we wszechobecnym bulgocie zdrojów i podziemnych wodospadów rodzi się „świat jednokrotny” — ginący po odegraniu swej inicjacyjnej roli. Gnoseologiczna i stylistyczna synestezja — zapis zapachów, smaków, kolorów⁷² — oznacza także wymiennność elementów tej rzeczywistości i ich wielokierunkowy dialog w przestrzeni sakralnej, czego przykładem są dostrzeżone przez krytykę korespondencje na poziomie przedmiotów materialnych: stado ptaków wobec grobu, duch źródła wobec dzbana, wymię owcy wobec kopuły cerkwi itp. Choć z czasem nasila się u twórcy ekonomia wyrazu, większa część jego spuścizny pozostaje pod znakiem barokowych wizji z mnóstwem rekwizytów symbolicznych, określających hierogamiczną boskość natury — ogrodu, pierścienia, narzeczonej, anioła, gościa, stołu, chleba, młyna i innych (w tekście wydzielanych dużymi literami)⁷³. Ich relacje ze sferami teogonii antycznej, faktycznie na poziomie wierzeń animistycznych, wyznaczają podstawowe wyobrażenia witalizmu, idei powtórnego stworzenia oraz czasu cyklicznego. Eschatologiczna refleksja nad kosmicznymi uwikłaniami chwilowości, typowa dla namysłu nad naturą Rilkego, przez Kletnikova zostaje wzbogacona o „kaskadowy” model metaforycznej malarzkości, którego centrum stanowi zwykle statua zmarłego. Ostateczną mądrość i spokój trupa potęguje motyw przewodnictwa w świecie pozacielesnym, reprezentowany przez obrazy martwej ukochanej (*Ne minuvajte pokraj grobovite na*

⁷¹ Tu posuniętej często do pełnego okrucieństwa widzenia świata — ostatecznej konsekwencji doświadczenia neoromantyzmu, wzbogaconego w historyczną lekcję obrazowania naturalistycznego.

⁷² Dominują rozmaite odcienie błękitu — symbolu sfery irracjonalnej. W pierwszych trzech zbiorach Kletnikova mamy przykładowo następujące określenia dające efekt „skąpania” w niebieskich odblaskach: „modroto dno na virovite”, „migovite sini sino minat”, „modroto steblo na našata vozdiška”, „stađa na modrite eha”, „modrata strela na smrtta”, „modroto pliskanje na mirisot”, „modroto dišenje pod zemjata” itp.

⁷³ Ich podział można przeprowadzić według następujących kryteriów: rekwizyty świata roślinnego — *Sveto Drvo, Koren*; nieożywione składniki krajobrazu i półkuli niebieskiej — *Izvor, Mesečina*; dowody fizycznej obecności człowieka — *Senka, Detska Stapka*; różne rodzaje pożywienia — *Vino, Srebrno Jabolko*; przedmioty martwe przeznaczenia użytkowego — *Ogledalo, Ključ*; części ciała — *Lice*; niepokojące zestawienia w odmianach epitetów metaforycznych — *Zamračena Rana, Temnata Puknatina*; czynniki mitologiczno-religijne o ustalonej renomie — *Eter, Krv Božja*; zwierzęta i zwierzętopochodne — *Nok'nite Ptici, Ednorozi*; osoby określone ogólnie — *Maž, Devojče*; przedstawiciele zawodów i wykonawcy ciągłych czynności — *Gradinar, Patnik*; jednostki przeciętne z nadanymi cechami wyróżniającymi — *Svršenik, Neviden Sin*; postacie przedstawione zaimkiem — *Onoj, Onie*; istoty nieokreślone lub fantastyczne — *Nevidliv Vladetel, Džin, Šumski Kral*; wyznaczniki zmian, zjawiska przyrodnicze — *Vreme, Gravitacija, Prolet*; współczynniki przestrzenne — *Beskonečno, Dlabočina*; elementarne zjawiska dostępne zmysłom — *Dopir, Golem Zvuk*; rozgraniczenia kolorystyczne — *Modro, Violetovo*; pojęcia estetyczne i egzystencjalne — *Ubavina, Sudbina*; czynności i stany — *Rag'anje, Son*; nadrzędne określenia ogarniające — *Sé*.

devojkite, Nok'na svadba, Okoto na Temniet go gleda mrtvoto devojče na vodeničarot) czy inny średniowieczno-romantyczny topos *le beau tenebreux* — tytułowego ciemnego pięknia, synonim diabelskiego szafarza tajemnic pozaziemskich⁷⁴. Konotacjom satanistycznym nie umyka prowadzony na pierwszym planie wątek miłości zwyciężanej przez śmiertelne przeistoczenie kochanków, pierwiastki faustowskie, ani odgłos Novalisowskiej koncepcji kapłaństwa poetyckiego, w której rolę uszlachetniającej jednostkę natury przejmuje doświadczenie zamierzonego cierpienia świata. W liryce błękitu rządzi nim dialektyka harmonii i deformacji znaczeń — pierścień na ręce narzeczonej raz jest źródłem, a raz lustrem, w owocu rodzi się pieśń itp. Utwory będące skończonymi „historiami” dokonują metodą filigranowego obrazowania (mikroperspektywa — liść, płatek, pąk) wglądu w przyrodę od wewnątrz. Motyw ogrodu, zajmującego w hierarchii antropologicznej pośrednie miejsce między dzikością i cywilizacją, symbolizuje i lokalizuje spotkanie wszechrzeczy⁷⁵. W tkance stylu wyróżnia się natomiast sentencjonalno-obrzędowy język, patetyczno-sceniczne dialogi „nieczystych zaklęć” w formie obszernych cytatów, syntagmy parentetyczne, rozciągnięte często nie do ogarnięcia okresy zdaniowe.

Do niemałej listy długów ideowo-estetycznych Kletnikova trzeba jeszcze dopisać imitacyjne próby stworzenia większego poematu. Wyposażony w zasadniczy zrąb jego cech tekst *Maž i žena sproti dzvezdite* (1993) przykuwa uwagę nie tyle ze względu na przewodni motyw wygnania z Raju — gdyż nie odbiega on od uprzedniej panteistyczno-teofanicznej *idée fixe* — ile z uwagi na eksperymenty z kostniejącą współcześnie formą gatunkową (od czasów dzieła Prličeva *Serdarot* niewiele powstało obszerniejszych utworów epicko-lirycznych, poza usiłowaniami wskrzeszenia szablonu przez Blaže Koneskiego i Venka Markovskiego; do postaci „przejsiowych” można zaliczyć zacierające granicę między wierszem lirycznym a poematem *dolgo peenje* Pavlovskiego, Matevskiego, Popovskiego). W ogólnym poczuciu własnej wyjątkowości — co dla nas ma dodatkowo znaczenie historycznoliterackie — Kletnikov znakomicie zresztą wspomógł mechanizm autoreklamy, gdy przy okazji obchodów dwudziestopięciolecia istnienia czasopisma „Razgledi” (a należy przypuszczać, że był to sympozjon w znaczeniu etymologicznym) oświadczył: „Jas sum

⁷⁴ Por. V. Uroševik': *Za nadzemnite i podzemnite nešta* [poślowie]. In: E. Kletnikov: *Okoto na Temniet*. Skopje 1980, s. 85—86. Z innych omówień wczesnej twórczości poety: A. Vangelov: *Zeleniot monah so dzvezda, cvet i voda*. „Stremež” 1978, nr 1—2, s. 118—150; G. Todorovski: *Samobitna i stamenita poetska pojava*. „Stremež” 1978, nr 8, s. 750—752; V. Čupeski: *Što go gleda okoto vo temninata?* „Sovremenost” 1980, nr 7, s. 98—99.

⁷⁵ W nim, dzięki mocy wyobraźni symbolicznej, dochodzi do przywrócenia równowagi antropologicznej przez „negację upodobnień rodzaju ludzkiego do czystej zwierzęcości.” — G. Durand: *Wyobrażenia symboliczne*. Tłum. C. Rowiński. Warszawa 1986, s. 125.

Hölderlin.”⁷⁶ Mimo widocznego niedostatku etosu i filozoficznej erudycji Lauffenczyka, to powinowactwo liryczne winno wzbudzić baczną uwagę komentatorów.

Na zakończenie przeglądu refleksów tradycji sentymentalno-symbolistycznego indywidualizmu wypada dodać kilka odosobnionych przykładów odmiennej jej wykładni z terenu sąsiednich rodzajów literackich. Do najbardziej anachronicznych adaptacji należy restytuowanie mitu narodowego bohatera-wieszczą Grigora Prličeva w kostiumie dramaturgicznym. Spośród tekstów scenicznych kładących nacisk na wielorakie aspekty biografii i osobowości historycznej postaci⁷⁷ pod względem typowego schematyzmu wyróżnia się moralizujące, za życia autora nie wykonywane dzieło Ivana Točko *Pod Akropol* (1971). Nawiązująca do opowiadania pod tym samym tytułem akcja dramatu (części tzw. *Trylogii Ochrydzkiej*) rozgrywa się na płaszczyźnie melodramatycznej: powodowana uczuciem do Prličeva — przez dziejopisarstwo nie potwierdzonym — ateńska malarka Panahija usiłuje uwolnić ukochanego z więzienia w Debarze dzięki interwencji u Rustema-paszy, wojskowego komendanta Bitoli. Nadzwyczaj łatwa humanitarna decyzja tureckiego funkcjonariusza altruisty (przy braku wątku przekupstwa), niewiarygodna motywacja nie znającej miejscowych realiów bohaterki i słabo rozbudowane tło społeczno-historyczne czynią z konstrukcji konfliktu sztuczny zapis prywatnych wzruszeń głównych postaci. Jak twierdzi M. Drugovac, ich konstytucja jest właśnie „romantyczno-idylliczna” i pozbawiona obiektywnego dystansu, a sam Prličev jako demiurg akcji oraz dysponent czasoprzestrzeni dramatycznej nie pojawia się na scenie ani razu, warunkując zza więziennych kulis naiwne działania innych *dramatis personae*. Stereotypizacja komunikatu artystycznego, prócz jednoznacznie warsztatowych, ma także uwarunkowania biograficzno-światopoglądowe samego Točko — niepoprawnego optymisty i idealisty-marzyciela, który ogromnym szacunkiem darzył wszelkie sentymentalne przymioty kategorii estetycznych⁷⁸.

Wykreowany na nowo obraz poety romantycznego powraca też w kilku wersjach prozatorskich, z których do ciekawszych zalicza się Zorana Kovačevskiego interpretację ideowego zwrotu w życiorysie hellenofila, a zarazem

⁷⁶ Por. A. Kliman: *Posleden traktat*. „Sovremenost” 1979, nr 7—8 (autor ten był głównym ideowym oponentem Kletnikova i toczył z nim zacieklą polemikę). Rzadziej zalicza się omawianą poezję do „miękkiego” skrzydła awangardy. Sam twórca podejmuje zresztą gorzki rozrachunek ze światem wyobraźni mitycznej w późniejszym wierszu *Razgovor so Helderlin*. Godna uwagi jest też warsztatowa autointerpretacja: E. Kletnikov: *Kon pesnata „Pastirot”*. „Razgledi” 1983, nr 8—9, s. 944—948.

⁷⁷ Mile Volkanovski i Slavko Dimevski akcentują dzieje nieszczęśliwej miłości bohatera (*Nedopeana svaðbena pesna*), Jovan Pavlovski — nękający go problem języka narodowego (Prličev), Dimče Malenko — egzystencję męczeńską (*Prokudenik*).

⁷⁸ Por. M. Drugovac: *Dramski ot triptihon na Ivan Točko*. *Sovremeni makedonski pisateli*. Skopje 1979, s. 99—118.

inspiratora ruchu odrodzenia narodowego. Wobec zmienności Fortuny Prličev klasycysta przyjmuje wizerunek słowiańskiego herderysty, wyznając — w narracji pamiętnikarskiej: „[...] gi bev zamrazil Grcite, nivnoto duhovenstvo i jazik, a čovek koj ja zamrazi kulturata na čij izvor se napojuval i rastel, povek'e ne može da pee.”⁷⁹ Brak strukturalnych powiązań z nieobecnymi w szerszym zakresie w paradygmacie historycznoliterackim romantycznymi gatunkami i marginalizacja dziewiętnastowiecznych teorii filozoficzno-estetycznych dotkliwie zubażają współczesny stan posiadania nielirycznej topiki i genologii, nie wspominając już o typie wizjonerstwa mistycznego. Niektóre rodzaje „gotyckiej fantastyki” odżyją dopiero w opowiadaniach postmodernistycznych, lecz w uprzedniej fazie „intertekstualności heroicznej” wątek ubiegłowiecznego antyracjonalizmu mieści się tylko pomiędzy sentymentalną gloryfikacją składników mitu patriotycznego a biograficzno-egzystencjalnym odtworzeniem personaliów bohatera historycznego. Wyjątkowe okazują się do niedawna reprodukcje wewnątrzgatunkowe czy odbicia obsesji epoki, w skład których wchodzi na przykład funkcja wyobcowanego poety jako bohatera tekstu narracyjnego (*Alimpe i bikot* wspomnianego prozaika — 1984) czy bezładny kompozycyjnie dyskurs — następstwo wizyjności (tom *Kovčeg* autorstwa Janevskiego — 1977 — i jego „romantičarski tek”, zawierający „iluzivnost, tainstvenost, značenski prepletuvanja, neiscrpnost na svetot, individualni pobuni”⁸⁰). Poetyckie *soliloquia* przyjmują jednak irracjonalne ideały oraz styl myślenia w sposób bardziej naturalny i nie wymagają logicznego dopracowania formy czy rekonstrukcji zaplecza dawnych programów rewolucyjno-utopijnych.

Romantyczny model świata antagonistycznego odżywa we współczesnej liryce macedońskiej częściej jako kategoria zorientowana mikrokosmicznie, rzadko docierając do sfery obrazowości wizjonerskiej i warstwy stylizacji na „wielkie monologi”. Przekształceniu ulega typowy dla dziewiętnastowiecznej ekspresji wzorzec przeżywania „marzenia” z akcentami dramatycznymi oraz historyzm o rysach religijnych⁸¹, nie dochodzi do rozwinięć eklektycznych form gatunkowych (poemat mistyczny, dramat poetycki, wiersz fantastyczno-groteskowy itp.). Zamiast nich doskonałą wewnętrzną organizację: „uspokojona” liryka intymna, utwory o charakterze rapsodyczno-egzystencjalnych introwersji (Šopov) i teksty bardziej zbliżające się do neosymbolistycznych rekonstrukcji tendencji *préciosité* (Kletnikov, Rendžov). Droga od wyznania do intelektualnie sterowanej wyobraźni symbolu jest wydatnie skrócona. Przejawy „nowego dekadentyzmu” także tylko wyjątkowo wprost

⁷⁹ Z. Kovačevski: *Grigor i cvot. Aristotel od Resen*. Skopje 1984, s. 57.

⁸⁰ H. Georgievski: *Poetikata na makedonskiot raskaz*. Skopje 1985, s. 68.

⁸¹ Nie ujawnia się też reinterpretacja szydercza ani scenografia „romantycznego teatru rewolucji”. — Por. M. Janion: *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*. Warszawa 1984.

odbijają wzorzec metafizyczny, będąc albo jednostronnym konstruktem wyobraźni (egocentryczny sentymentalizm, nostalgia i *spleen*), albo eksperymentującą z tworzywem grą stylistyczną, na którą silnie oddziałują już alternatywne bodźce awangardowe (Matevski, Todorovski). Kulturowy kontekst ukazanych nurtów tym razem rzadko oddala się od ściśle literackiego, czego najlepszym dowodem jest mocne ugruntowanie ideowo-artystycznych procedur — projekcji jednostki względem natury, eschatologii cierpienia oraz intuicji estetycznej — w podłożu samej teorii słowa poetyckiego, fundamentalnej dla poromantycznej sztuki o ukierunkowaniu emocjonalnym.

Zakończenie

Potwierdza się postawiona na wstępie pracy hipoteza, iż w wyniku literacko-kulturowych konwersji — zmian proporcji między elementami składowymi w obrębie pogłosów kilku podstawowych tradycji — nie ukazuje się czytelny system, lecz jedynie jego odosobnione, choć istotne pierwiastki. Główne sposoby, cele i formy czerpania ze schedy epok nie skonsumowanych na ogół przez diachronię sztuki narodowej sprowadzają się do opcji kontynuacyjnych bądź konfrontacyjnych. Innowacyjność zabiegów opierających się na zwrocie ku przeszłości bywa przyćmiewana przez doraźny instrumentalizm kulturalny, który usprawiedliwia produktywność odtworzeń w piśmiennictwie o szybszym niż naturalne następstwie faz rozwojowych. Generowana przez wewnętrzne potrzeby struktury historycznoliterackiej funkcja odbudowy pamięci zbiorowej wywołuje efekt wtórnej kreacji, a nawet auto-kreacji tradycji, co uwidacznia się na przykład w wykorzystaniu sukcesji średniowiecznej i antycznej. Mimo że schematy przekazu dziedzicznego szybko poddają się akademizacji, co grozi umartwieniem danej tradycji, dynamika ich twórczego wykorzystania jest bardzo duża i przynajmniej równoważy sztuczność postaw konserwatywno-kontynuacyjnych. Różne konfiguracje „poetyk recepcji” i powtarzalności wątków dają nie tylko obraz zautomatyzowanego powielania konwencji, ale i dopełniają podmiotowość wielu stylów kulturowych na osi czasu, gdyż „zmiennosc w przetwarzaniu nie wyklucza tożsamości, przeciwnie, niekiedy dopiero pozwala ją uchwycić”¹. Poszukiwanie solidnego oraz dającego poczucie bezpieczeństwa zaplecza znaków i symboli warunkuje użycie dyskursów ostatecznie skodyfikowanych, bez których ogólnokulturowy postęp byłby nie do pomyślenia, a zespół determinantów ewolucyjnych nieokreślony.

¹ B. Skarga: *Granice historyczności*. Warszawa 1989, s. 92.

Bezpowrotną utratę paradygmatów żywotnych w cywilizacji nowożytnej Europy rekompensuje ich symultaniczny powrót, pozorne imitacje i ahistoryczne adaptacje na zmieniających się obszarach penetracji artystycznej. Chrześcijańskie średniowiecze, antyk i świat Słowiańszczyzny pogańskiej dostarczają inspiracji głównie w sferze ideowo-tematycznej, co uzewnętrznia się w apoteozie faktów dziejowych, mitologizacji przeszłości nie wyświechtanej, weryfikacji budulca archiwalnego. Szczególnie zespoły znaczeń cerkiewno-słowiańskich traktowane są jak zbiorowa wartość sakralna i relacjonowane w duchu narodowej narracji heroicznej. Podczas gdy dostosowanie do współczesnych pojęć treści z kręgu antycznego dokonuje się przede wszystkim przez transpozycję motywów funkcjonalnych (głównie w poezji), sygnały z kultury cyrylometodejskiej powracają w otocze historiograficznej, a rekonstrukcja uniwersum pogańskiego — w historiozoficznej, wyznaczając nieomal parabolę losu narodowego. Podobnie dwubiegunową, zawieszoną między sprawozdawczością i metakreacją naturę mają w tym najbardziej złożonym węźle tradycji metody tworzenia słowa artystycznego. Dziedzina modernizacji idiomu folklorystycznego jawi się jako przestrzeń otwarta, w której zaciera się granica między ludowym a nieludowym trybem wyrażania, jakkolwiek utrzymuje się ogólna linia podziału na techniki rekonstruujące i interpretacyjne. W prozie przechodzi się od modelu dokumentalistyczno-kronikarskiej rejestracji środowiska do konwencji liryczno-fantastycznej, a następnie ku metafikcyjnym „gawędziarskim pseudohistoriom”, w poezji — fascynacja walorami archetypiczno-mitycznymi wypiera poetykę imitacji tropów. W repertuarze wszystkich rodzajów literackich zaznacza się przy tym wpływ ideologicznej i językowej optyki karnawalizacji. Normatywizm projektu neooswieceniowego obejmuje sensory edukacji społecznej oraz perswazji ideologicznej, w skromnym zakresie nawiązując do szczegółowych osiemnastowiecznych koncepcji teoriopoznawczych i gatunkowo-stylistycznych. Skupieniu uwagi na zaangażowaniu literatury w rzeczywistość transformowaną towarzyszy ukierunkowanie dydaktyczno-polemiczne i socjologiczno-moralizujące. Wyjaśnia ono obecność motywów poznawczych oraz interwencyjnych w strukturze artystycznej i w społeczno-narodowych kontekstach wypowiedzi z różnych okresów nasilenia ideowych fundamentalizmów: liryki narodowyzwolenczej i socrealistycznej, krytyczno-realistycznej prozy i dramatu, tekstów odpowiadających na nową historyczną konieczność po 1991 roku. Ostatnia z dochodzących do dzisiejszej semantyki fal aktualizacji najmocniej tkwi w więzach tradycji czysto literackiej i łączy wpływy romantyczne z modernistycznymi we wzorcach lirycznych nie mających ważniejszych odpowiedników w zakreślonym przez ostatnie stulecie rodzimym cyklu rozwojowym. Z tego względu zrozumiała staje się atrofia obrazowości wizjonerskiej, dramatycznego monologu wewnętrznego, historyzmu o zabarwieniu religijnym czy ukonstytuowanych przez romantyzm form gatunkowych, a znajduje uzasadnienie ewolucyjne połowiczny, mikrokos-

miczny wyraz emocji (liryka intymna). Filozofujące ambicje poezji introwertywnej zbiegają się także z bardziej „artystowskim”, neosymbolistycznym wyrazem mistycyzmu słowa, który pod etykietą „nowego dekadentyzmu” restytuuje między innymi kategorie egocentrycznej czułościowości i *spleenu*. Stylistyczne gry ze znaczeniami, gotowe już na oddziaływanie doświadczeń awangardowych, ilustrują jednak nadal nie wyczerpaną przez „sentymentalno-irracjonalne” okresy w historii kultury problemową triadę: dialog jednostki z naturą — eschatologia cierpienia — intuicja estetyczna.

Los aktualizujących przekształceń dziejowej spuścizny w literaturze macedońskiej pokazuje, jak z dziesięciolecia na dziesięciolecie staje się możliwe uzupełnienie wartości autochtonicznych materiałem rozpracowanym wcześniej w środowiskach postrzeganych jako obce, a nawet antagonistyczne względem rodzimego. O grze pozorów prowadzonej wokół pojęć testamentu duchowego i terytorialnego trafnie pisze Georgi Stardelov, wypominając reprezentantom „liberalnych” sposobów myślenia groteskowy europocentryzm i bałwochwalczy stosunek do kulturalnego importu. Jednocześnie wykazuje doskonale rozeznanie w meandrach bałkańskiego paradygmatu kulturowego, w którym historia — w myśl hasła *napred kon tradicijata* — ujawnia wyłącznie swe oblicze powtarzalnego powrotu do źródeł, a lekceważenie ich sedna nieuchronnie ma prowadzić na peryferia procesu integracji etnicznych. Ironizując na temat konstatacji typu: „[...] nie sme predvestile se: so bogomilite — komunizmot pred Marksa i herezata pred Savonarola, so Klimenta strukturalizmot pred Klod Levi Stros, a so Cepenkova — frojdizmot i tolkuvanieto na sonistata damna pred Frojd”, stwierdza: „[...] bezrazložnata apologija na minatoto pretstavuva so svojata istoriska empatija nekoj vid *condition humaine* na malite balkanski narodi.”² Dwugłos tradycji kulturowych oraz literackich ożywia więc zarówno myślenie mitotwórcze, jak i demitologizacyjne, w zależności od potrzeb chwili i stopnia pozytywnego „twórczego egoizmu”. Najwyższy poziom osiągnie on w ekspresji awangardowej, której stosunek do tradycji zwykło się określać jako negatywny, choć tkwi w jej buncie również widoczny element wielowartościowości dziedzictwa, zaakcentowany w następstwie przez ideologię sztuki polimorficznej. Dokładniejsze zgłębienie obszernego zagadnienia „tradycyjności” i synkretyzmu wpływów awangardowych w przyspieszonym procesie historycznoliterackim — problemu tylko sygnalizowanego w tej rozprawie — oraz rozwinięcie analizy pobieżnie tu odczytanych wątków greckiego antyku należy uznać za najpilniejsze postulaty badawcze, do których autor postara się jeszcze powrócić. Jakkolwiek dostępnemu materiałowi źródłowemu często odmawia się wartości

² G. Stardelov: *Experimentum macedonicum*. Skopje 1983, s. 50, 56.

uniwersalnej — co z ukrytą drwiną z narodowego obskurantyzmu uznał nawet Blaže Koneski: „Nie ja sozdavame svojata literatura zaradi nas samite, a ne zaradi svetot.”³ — pozwoli to na pewno potwierdzić dojrzały już obecnie status najmłodszej słowiańskiej kultury literackiej i odkryć w niej nowe kombinacje powrotów znaczeń.

³ Por. serbskojęzyczny wywiad: M. Jevtić: *Razgovor sa B. Koneskim*. „Marksistička misao” 1979, nr 2, s. 217.

Bibliografia*

- Aleksiev A.: *Niz literarnoto minato i segašnosta*. Skopje 1984.
- Andonovski V.: *Strukturata na makedonskiot realističen roman*. Skopje 1996.
- Angažirana poezija — što e toa? — Simpozium „Struški večeri 69“. „Sovremenost“ 1969, nr 7, s. 843—881.
- Avramovska N.: *Postmodernata kniževna postapka vo uslovi na neoprosvetiteljstvo*. „Kulturen život“ 1994, nr 1, s. 17—20.
- Belčev T.: *Kniževni paraleli*. Skopje 1982.
- Bitovoto i istoriskoto vo makedonskata umetnička proza. Red. V. Iljoski, M. Matevski, S. Janevski. Skopje 1986.
- Borba i literatura. Red. A. Spasov, D. Mitrev. Skopje 1961.
- Bošale N.: *Kliment Ohridski i školata na humanizmot*. Ohrid 1983.
- Cvetanovski S.: *Za teorijata i poetikata na makedonskiot postmodernistički raskaz*. „Spektar“ 1988, nr 12, s. 115—133.
- Čašule K.: *Zapisi za nacijata i literaturata*. Skopje 1985.
- Doždzetovski V.: *Strukturata na makedonskiot roman (1952—1962)*. Skopje 1980.
- Drugovac M.: *Istorija na makedonskata kniževnost. XX vek*. Skopje 1990.
- Drugovac M.: *Kon makedonskata kniževna sinteza*. Skopje 1990.
- Drugovac M.: *Povoeni makedonski pisатели*. Skopje 1986.
- Drugovac M.: *Sovremeni makedonski pisатели*. Skopje 1979.
- Georgievski H.: *Makedonskiot roman: 1952—1982*. Skopje 1983.
- Georgievski H.: *Poetikata na makedonskiot raskaz*. Skopje 1985.
- Georgievski M.: *Makedonskoto kniževno nasledstvo od X do XVIII vek*. Skopje 1979.
- G'určinov M.: *Proniknuvanja: prilog na jugoslovenskoto kniževno zaedništvo*. Skopje 1986.
- G'určinov M.: *Sovremena makedonska kniževnost*. Skopje 1983.
- G'určinova A.: *Mateja Matevski i španskata poezija*. „Kniževen kontekst“ 1996, nr 2, s. 111—134.
- Jak'oski V.: *Folklorot vo makedonskata drama*. Skopje 1983.

* Podstawowe przeglądowe opracowania macedońskie, bezpośrednio odnoszące się do tematu. Adresy bibliograficzne rekomendowanych pozycji o charakterze teoretycznym — głównie polskojęzycznych — zawarte są w przypisach.

- Karovski L.: *Pečalbarstvo vo makedonskata literatura*. Skopje 1974.
- Kirilo-metodievskiot (staroslovenskiot) period i kirilo-metodievskata tradicija vo Makedonija. Red. B. Koneski, B. Vidoeski, P. Ilievski. Skopje 1988.
- Kniga za Kliment Ohridski. Red. B. Koneski, H. Polenakovič, A. Spasov, R. Ugri nova. Skopje 1966.
- Koneski B.: *Makedonskata poezija vo mediteranskata sfera. Za literaturata i kulturata*. Skopje 1981.
- Koneski B.: *Za makedonskata literatura*. Skopje 1967.
- K'ulavkova K.: *Kopnež po sistem*. Skopje 1992.
- Lafazanovski E.: *Tradicija, naracija, literatura*. Skopje 1996.
- Literaturite na malite narodi, VII Racinovi sredbi. Red. A. Aleksiev, B. Ivanov, A. Spasov. Titov Veles 1970.
- Makedonska poezija — XX vek. Red. V. Smilevski. Skopje 1989.
- Makedonskata narodna i umetnička literatura, VI Racinovi sredbi. Red. K. Penušliski, G. Todorovski, T. Momirovski. Titov Veles 1969.
- Makroproekt „Istorija na kulturata na Makedonija“. T. 1: *Sodržinski i metodološki prašanja vo istražuvanjeto na istorijata na kulturata na Makedonija*. Red. G. Stardelov. Skopje 1995; T. 2: *Civilizacii na počvata na Makedonija*. Red. G. Stardelov. Skopje 1995.
- Meg'usebnite dopiri i proniknuvanja na jugoslovenskite literaturi. XIX Racinovi sredbi. Titov Veles 1982.
- Mitrev D.: *Minato i literatura*. Skopje 1958.
- Pandev D.: *Funkcionalnosta na crkvenoslovenizmite vo poezijata. Sogledbi*. Skopje 1981.
- Panovski D.: *Pisatelite na Ilinden*. Skopje 1983.
- Plevneš J.: *Makedonska narodna drama*. Skopje 1985.
- Poetskata avangarda denes. Red. L. Starova. Struga 1982.
- Poezija i vreme. Red. L. Starova. Struga 1985.
- Poezijata — dijalog meg'u kulturite i civilizaciite. Red. E. Kletnikov. Struga 1987.
- Razvojnite procesi vo sovremenata makedonska literatura. VIII Racinovi sredbi. Titov Veles 1971.
- Revolucijata kako inspiracija. Red. C. Zdravkovski. Bitola 1976.
- Ristovski B.: *Aleksandar Makedonski vo istoriskata svest na makedonskite pisатели*. In: *XII naučna diskusija (Ohrid, 12—15 avgust 1985). Seminar za makedonski jazik, literatura i kultura*. Skopje 1986.
- Ruralnoto i urbanoto vo poezijata. Red. L. Starova. Struga 1986.
- Soznajnite aspekti na kniževnosta. XXI i XXII Racinovi sredbi. Titov Veles 1985.
- Spasov A., Stalev G.: *Tradition in Macedonian literature*. Skopje 1974.
- Stalev G.: *Makedonskiot vers*. Skopje 1970.
- Stardelov G.: *Experimentum macedonicum*. Skopje 1983.
- Stardelov G.: *Izmorena avangarda*. Skopje 1985.
- Stardelov G.: *Modernoto i modernizmot. Eden možen pogled*. Skopje 1962.
- Starova L.: *Kontinuiteti: makedonskata literatura vo evropskiot kontekst*. Skopje 1988.
- Stojčevska-Antik' V.: *Srednovkovnata tradicija vo sovremenata makedonska literatura*. In: *Referati na makedonskite slavisti za XI Meg'unaroden slavistički kongres vo Bratislava*. Red. B. Vidoeski, O. Ivanova. Skopje 1993, s. 169—176.
- Stojmenska-Elzeser S.: *Majakovski, Esenin, Blok — vlijanija vo makedonskata poezija*. „Kniževen kontekst“ 1996, nr 2, s. 27—52.
- Stranskite vlijanija vo makedonskata literatura i kultura vo 50-te i 60-te godini. Red. M. G'určinov, B. Petkovski. Skopje 1996.
- „Stremež“ 1988, nr 1—2 (numer tematyczny: *Polemikite vo makedonskata kniževnost*).
- Svetite Kliment i Naum Ohridski i pridonesot na ohridskiot duhoven centar za slovenskata prosveta i kultura. *Prilozi od naučen sobir održan na 13—15 septemvri 1993*. Red. P. Ilievski. Skopje 1995.

Širilov P.: *Istorija i revolucija*. Bitola 1973.

Tendencii na sociologizacija vo literaturata denes. IX Racinovi sredbi. Titov Veles 1972.

Tvoreštvoto na jugoslovenskite pisатели za NOB i Revolucijata. XVIII Racinovi sredbi. Titov Veles 1981.

Vangelov A.: *Artizmot i sovremenata makedonska literatura*. Skopje 1978.

Indeks nazwisk*

A

- Aarne Antti 127
 Abadžiev G'org'i 18, 41, 123, 170—172, 183—184, 192
 Abramowska Janina 11, 97
 Abrašević Kosta 35
 Adorno Theodor 163
 Alberti Rafael 204
 Aleksander Macedoński 29, 32, 44, 46, 58, 73, 90—92, 195
 Aleksandrov Todor 15
 Aleksiev Aleksandar 208, 228—229
 Aleksy I Komnen 79
 Ali Muhammad 137
 Andonovski Hristo 179
 Andonovski Venko 24, 91, 139, 192, 194—195, 212, 228
 Andreevski Cane 100, 201, 208
 Andreevski Petre M. 21, 40, 42—44, 109, 114, 133—135, 143—144, 146—151, 154—156, 158—159, 183
 Angelarij 91
 Apollinaire Guillaume (Wilhelm Apolinary Kostrowicki) 70, 214
 Arbuljevska Olga 24
 Aron Raymond 10
 Arsovski Tome 52, 110
 Arystoteles 44, 46, 90, 92
 Atanasovski Miho 96, 98, 201
 Avramovska Nataša 161—162, 228
 Awicenna 83
 Awierincew (Averincev) Siergiej 62, 104

B

- Babel Izaak 70, 124—125
 Bagriana Elisaweta (Elisaveta Belčeva) 199
 Bakevski Petre 109, 212
 Balabanov Kosta 56
 Balandier Georges 10
 Balbus Stanisław 12, 71
 Balcerzan Edward 212
 Baluch Jacek 72
 Balzac Honoré de 120
 Bartmiński Jerzy 124
 Bartoszewicz Albert 94
 Basotova Ljubinka 94
 Baševski Dimitar 21, 99, 186, 212
 Baudelaire Charles 51, 203, 215

* Nazwiska bułgarskie i rosyjskie podano w zapisie transliteracji oraz transkrypcji, zwyczajowo stosowanej w literaturoznawstwie slawistycznym.

Baura Cecil 199
 Bazyli II Bułgarobójca 79
 Begović Milan 217
 Belčev Taško 228
 Benn Gottfried 70
 Bieliński (Belinskij) Wissarion 172
 Bittner Ireneusz 206
 Blok (Blok) Aleksandr 203
 Bobrownicka Maria 48, 171
 Bogdanov Ilija 167
 Bogdanovski Rusomir 159
 Bogomil pop 80, 107
 Bolecki Włodzimierz 97
 Borys Michał 108
 Bosch Hieronimus 82, 87
 Bošale Nikola 228
 Boškov Dimitar 200
 Boškovski Jovan 18, 171—172, 175—176,
 183—184, 191
 Boškovski Petar 38, 92, 96, 99, 124, 143,
 145, 148, 151, 156
 Božikova Milka 17
 Brajović Petar 188
 Brecht Bertolt 99
 Breton André 69—70
 Broch Hermann 92
 Brodzka Alina 10, 197
 Brodzka Anna 188
 Bronk Andrzej 12
 Broz Josip (Tito) 178—179
 Brueghel Pieter 83
 Bruno Giordano 105
 Bryll Ernest 195
 Buczkowski Leopold 180
 Budziszewska Wanda 147
 Budzyk Kazimierz 122
 Bułhakow (Bulgakov) Michaił 139
 Burek Tomasz 194
 Burszta Józef 115
 Burszta Wojciech 139

C

Camus Albert 70
 Cankar Ivan 121

Cassirer Ernst 87
 Celan Paul 70
 Cepenkov Marko 42—43, 65—66, 124,
 137, 139, 147, 152, 157, 159, 226
 Chlebnikow Wielemir (Viktor Vladimi-
 rovič) 55
 Cieśla-Korytowska Maria 218
 Cieślik Krzysztof 12
 Crnamara Hristo 185
 Crnjanski Miloš 217
 Croce Benedetto 40
 Cvetanovska Danica 22
 Cvetanovski Savo 25, 93, 228
 Cvetkovski Branko 147, 172, 214
 Cybienko Elena 205
 Cyryl (Konstanty) św. 32, 45, 56—57,
 75—77, 104, 109, 195
 Czapik-Lityńska Barbara 23, 44, 69, 89,
 139
 Czaplejewicz Eugeniusz 202
 Czechow (Čehov) Anton 125
 Czistow (Čistov) Kiril 147

Č

Čačanski Krste 24, 93
 Čalovski Todor 21, 179, 185, 217
 Čapovski Ivan 180—182, 189
 Čašule Kole 18, 114, 123, 171, 175, 177,
 185—186, 188—189, 193, 228
 Černodrinski Vojsdan 42, 67, 118
 Čingo Živko 21, 59, 114, 124—126,
 128—129, 137, 140
 Čupeski Vladimir 220

D

Dahnke Hans 11
 Dali Salvatore 137
 Danojlić Milovan 215
 Darasz Zdzisław 28
 Davičo Oskar 69—70
 Dawid 78

Dąbek-Wirgowa Teresa 31—32, 36
 Dąbrowska-Partyka Maria 149
 Dąbrowski Mieczysław 11, 199
 Debeljanov Dimčo 209
 Delčev Goce 18, 44—45, 183, 185, 187
 Deljan Petar 79
 Dimevski Slavko 221
 Dimitrovski Ljupčo 24
 Dimov Kire 167
 Dirjan Liljana 96
 Dobrovský Josef 56
 Dobrowolski Kazimierz 8
 Domazetovski Vecko 115, 117, 169, 187, 228
 Domentijan 104
 Dorovski Ivan 54, 64
 Dos Passos John 172
 Dostojewski (Dostoevskij) Fiodor 36, 137
 Drakul Simon 19, 42, 77—80, 136, 186
 Drugovac Miodrag 18, 41, 67, 69—70, 78, 89—90, 102, 115, 133, 152, 155, 166—170, 178, 200—201, 208, 210, 213, 221, 228
 Dukovski Dejan 111
 Duracovski Dimitrie 24, 93
 Durand Gilbert 220
 Dušan (Stefan Dušan) 29
 Dymitrow (Dimitrov) Georgi 17
 Dyras Magdalena 171

E

Elin-Pelin (Dimităr Ivanov) 115
 Eliot Thomas Stearns 55, 70—71, 152, 159
 Eluard Paul 70, 205, 214
 Emin Ilhami 35
 Engels Friedrich 168
 Epifaniusz Mędrzec 104
 Erenburg Ilja 169
 Ezechiel 83

F

Faulkner William 172
 Fedewicz Maria 38
 Feist P. H. 206
 Filip II 58
 Filokrates 44
 Flaker Aleksandar 70
 Fokkema Douwe 44
 Fotev Metodija 21, 42, 74, 136, 186
 Frashëri Naim 66
 Frenzel Elisabeth 11
 Freud Sigmund 226
 Friedrich Hugo 204
 Frost Robert 203

G

Gajtani Adem 201
 Gaczew (Gačev) Georgij 37, 39
 Galileusz (Galileo Galilei) 105
 Gałczyński Konstanty Ildefons 195
 Garcia Lorca Federico 19, 69—70, 150, 203—205, 214,
 Garcia Marquez Gabriel 134
 Genette Gérard 92, 105
 Georgievski Hristo 19, 86, 90, 121, 125, 127, 137, 177, 187, 189, 222, 228
 Georgievski Mihajlo 228
 Georgievski Taško 21, 169, 180—181, 188—189, 191—192
 Georgijew (Georgiev) Nikola 120
 Georgios 75
 Gide André 172
 Gilevski Paskal 180
 Głombik Czesław 9
 Głowiński Michał 186
 Goethe Johann Wolfgang 201—202
 Goldmann Lucien 172
 Gołaszewska Maria 100
 Gomolicki Leon 163
 Gorazd 75

Gorgiasz z Leontinoj 104
 Gorki Maksim (Aleksej Peškov) 188, 191
 Gotfryd Jan 108
 Górski Konrad 11
 Górski Ryszard 146, 153
 Gramsci Antonio 172
 Grass Günter 164
 Graves Robert 98
 Grčeva Ranka 70
 Greimas Algirdas 131
 Grigorowicz (Grigorovič) Wiktor 31, 56
 Gruiev Dame 183
 Grzeszczuk Stanisław 153
 Guevara Ernesto (Che) 210
 Guillén Claudio 38
 Guleski Sotir 121—122, 130
 G'určinov Milan 16, 19—20, 37, 41, 53, 68—69, 172, 216, 228—229
 G'určinova Anastasija 70, 132, 204—205, 228
 G'uzel Bogomil 20, 45, 53, 96—99, 102, 106—108, 111, 145, 147—148, 151, 153, 157, 194, 209
 G'uzelev Dimitar Hristov 45

H

Hadrian II 75
 Hadžikonstantinov-Džinot Jordan 15, 34, 44, 46, 65, 194—195
 Halbwachs Maurice 8
 Handke Ryszard 13, 136
 Hanka Vaclav 55
 Hegel Georg 62, 151
 Heine Heinrich 198
 Hemingway Ernest 36, 70, 172
 Herbert Zbigniew 71
 Herder Johann 9
 Hernas Czesław 115
 Hezjod 94
 Hjelmslev Louis 39
 Hoffmann Ernst 70, 124
 Homer 91, 94, 98

Horkheimer Max 163
 Hölderlin Friedrich 99, 217, 221
 Hrabr (Cmorizec Hrabr) 56, 77
 Hristova-Jocik' Svetlana 96, 98, 209
 Hristovski Aleksandar 156

I

Ilievski Petar 30, 56, 73, 75, 229
 Ilik' Vojislav I. 69
 Iljoski Vasil 42—43, 158—159, 189, 228
 Ivanov Blagoja 19, 198, 229
 Ivanova Olga 25, 53, 229
 Ivanovik' Radomir 89
 Ivanovski Gogo 143, 171, 173—174, 178, 190—191, 201, 203
 Ivanovski Srbo 18, 20, 96, 99, 178, 193, 202, 206, 208, 211, 216
 Ivec Manuil 79

J

Jacob Max 36
 Jačev Risto 101, 180, 212
 Jagić Vatroslav 56, 74
 Jakimovski Čedo 21, 99, 109, 146, 156, 217
 Jak'oski Voislav 26, 61, 142, 158, 228
 Jan VIII 76
 Jan Egzarcha 104
 Janaszek-Ivaničková Halina 44
 Janevski Slavko 17—18, 20, 40, 42, 73, 81—90, 96, 99, 101—102, 105, 107—108, 111, 114, 119, 123, 127, 135, 140, 143—144, 147, 151, 154—156, 168, 171, 174, 188, 190, 193—194, 198, 203, 211—212, 222, 228
 Janion Maria 8, 10, 197, 222
 Janura Petro 60
 Janus Elżbieta 9
 Jasiewicz Zbigniew 9
 Jasińska Maria 183

Jašar-Nasteva Olivera 32
 Jauss Hans Robert 13
 Jesienin (Esenin) Siergiej 19, 202, 212
 Jevtić Miloš 227
 Jiménez Juan Ramon 204
 Joannes Stobajos 44
 Jocik' Vera 174
 Jovanovski Meto 19, 136, 140, 173, 194
 Jowkow (Jovkov) Jordan 115
 Joyce James 70
 Juda Celina 36, 124, 134
 Jurewicz Oktawiusz 62

K

Kaczmarek Marian 10, 12, 151, 209
 Kamionka-Straszakowa Janina 210
 Kafka Franz 36, 70, 137, 169
 Kantardžiev Risto 161
 Karadžić Vuk Stefanović 31, 55—56
 Karamanov Aco 199, 212
 Karawelov (Karavelov) Ljuben 115, 133
 Karovski Lazo 36, 61, 74—75, 77, 110,
 141, 143, 167, 171, 174—175, 177,
 191, 229
 Karpuszin (Karpušin) W. 9
 Kasperski Edward 202
 Katarzyna Wielka 89
 Katipoglu Mustafa 63
 Kavaev Asen 189
 Kavafis Konstantinos 66, 199, 212
 K'amilov Kiril 140
 Keats John 217
 Kijas Juliusz 93
 Kitanov Blažo 214
 Kitevski Marko 61, 156
 Klemens św. 75
 Kletnikov Eftim 21, 37, 99—100, 148,
 200, 205, 217—222, 229
 Kliman Aldo 21, 221
 Kliment Ohridski św. 32, 45, 56—57,
 75—77, 91, 100, 102, 105, 109—110,
 226
 Klin-Norris Alina 193

Kłoskowska Antonina 8
 Kocevski Danilo 59, 68—69, 91, 137
 Kočić Petar 115
 Kokale G'určin 63
 Kolevski Pando 96
 Kołakowski Leszek 151
 Koneski Blaže 14, 18—19, 34, 46, 56,
 59, 73—74, 94, 96, 109, 136, 142,
 144, 146—148, 151—153, 165, 171,
 174, 185, 190, 192, 201, 203, 206,
 208—210, 216, 220, 227, 229
 Konstantin (Konstantyn Prezbiter) 56
 Konstantinović Radomir 59
 Konstantinow (Konstantinov) Aleko 120
 Konstantyn Wielki 95
 Kopitar Jernej 56
 Kornhauser Julian 48
 Korubin Blagoja 191
 Kosma (Kosma Prezbiter) 56, 78
 Kosowska Ewa 9
 Kostov Vladimir 21, 90, 193
 Kostyrko Teresa 11
 Koteski Jovan 96—97, 146, 149—150,
 154, 217
 Kovačevski Zoran 22, 89—90, 135, 164,
 193, 221—222
 Kowalczykowska Alina 198
 Kowalski Piotr 124
 Kramarik' Zlatko 89
 Krčovski Joakim 30, 44, 54, 62—64
 Krleža Miroslav 16, 103, 105, 168
 Król Marcin 8
 Krsteski Trajče 93
 Krstić Andjelko 35, 42
 Krstik' Luka 211
 Krzemieniowa Krystyna 198, 205
 Krzyżanowski Julian 146, 153
 Ksenokrates 44
 Kukurowski Stanisław 162—164, 167,
 179, 183, 185
 K'ulavkova Katica 21, 24, 36, 92,
 94—95, 139—140, 208, 214, 229
 Kulczycka-Saloni Janina 205
 Kuncewicz Piotr 188
 Kurczewska Joanna 10

Kuškovski A. 160
Kuźma Erazm 33, 205

L

Lafazanovski Ermis 26, 113—114, 140, 229
Lalak Mirosław 89
Lasić Stanko 165
Lautréamont de (Isidore Ducasse) 71
Lazarov Risto 24
Le Corbusier (Charles Jeanneret) 137
Legowicz Jan 8
Lehr-Splawiński Tadeusz 56
Leibniz Gottfried 151
Lekovski Stojan 34, 124
Leov Jordan 19, 41, 119—122, 171, 175, 189
Lévi-Strauss Claude 226
Ligeza Lidia 146
Lindro Miloš 24, 43, 99
Linkner Tadeusz 93
Lovejoy Arthur 11
Lukić Sveta 18

Ł

Ławrow (Lavrov) Piotr 56
Łempicki Zygmunt 11
Łotman (Lotman) Jurij 9, 27—28, 87
Ługowska Jolanta 127
Łunaczarski (Lunačarskij) Anatolij 167
Łużny Ryszard 193

M

Madany Edward 193
Madžunkov Mitko 22, 93, 136, 195
Majakowski (Majakovskij) Władimir 187, 189—190
Majski Nikola Kirov 42
Makedonski Dimitar 64
Malenko Dimče 110, 167, 221

Maleski Vlado 18—19, 171—172, 175—176, 186, 188, 191—192, 198
Mallarmé Stéphane 99, 214
Małek Eliza 104
Mančev Vase 22, 93, 114, 137—138
Mančevski Lazar 167
Mandelsztam (Mandelštam) Osip 104
Mandžukov Petar 71
Manevski Mile 101
Mangov Kole 180
Manivilov Naum 212—213
Markiewicz Henryk 13, 28, 72, 152, 175
Markov Dmitrij 169
Markovski Venko 18, 35, 168—169, 189, 220
Marx Karl 226
Mašlanka Julian 94
Matevski Mateja 20, 96, 99, 103, 109, 146, 149, 157—158, 204—205, 207—209, 211, 214, 220, 223, 228
Matić Dušan 69
Matkovski Aleksandar 167, 173, 190
Mayenowa Maria Renata 9
Mažuranić Ivan 66
Merdas Alina 108
Metody św. 32, 45, 56—57, 75—77, 195
Michał III 75
Mickiewicz Adam 46
Mickovik' Slobodan 55, 66, 79, 91, 124—126, 144, 153, 173, 184, 195, 208—209, 212
Mihajlovski Dragi 24, 93, 138—140
Miklošič Franc 56
Mikołaj II 108
Miladinov Dimitar 44, 65, 67, 133, 153—154, 198, 212
Miladinov Konstantin 44, 65, 67, 153, 209, 211—212
Milutin (Stefan Milutin) 29
Milutinović-Sarajlija Sima 66
Miljković Branko 70, 213, 215
Minevski Blaže 140
Miodyński Lech 23, 44, 93, 108, 150
Mirkulovska Bistrica 178
Misirkov Krste 14, 34, 44
Misirkova Rumenova Kata 180

Mišić Zoran 169, 200
 Mitosek Zofia 163
 Mitrev Dimitar 19, 35—36, 68, 117,
 165, 167—171, 173, 183, 192, 200,
 228—229
 Mojsov Lazar 179
 Molenda Alicja 31
 Momirovska Nada 158
 Momirovski Tome 19, 52, 175, 178—179,
 193, 229
 Montale Eugenio 212
 Monteskiusz (Charles de Montesquieu)
 62
 Moréas Jean 36
 Moskopolski Daniel 63, 103
 Moszyński Kazimierz 56, 148, 154

N

Nahum 83
 Nakovski Petre 180
 Namowicz Tadeusz 202
 Nanevski Duško 21, 41, 100, 159, 201,
 215
 Naum Ohridski św. 33, 57, 75—77
 Napeski G'ore 201
 Nastasijević Momčilo 199
 Nedelkovski Kole 42, 166, 170, 209
 Nedelkovski Mile 21, 109, 130, 132,
 145—146
 Nefretete 99
 Neruda Pablo 55, 204
 Niczew (Ničev) Bojan 37, 138
 Niedziela Zdzisław 36, 193
 Niewolak-Krzywda Anna 133
 Nikolov Slavko 167
 Njegoš Petar II Petrović 55, 66, 88,
 216
 Novaković Stojan 64
 Nowaczyński Piotr 108
 Nowak Tadeusz 146, 148
 Nowicki Andrzej 10
 Nowicki Krzysztof 179

O

Obradović Dositej 54, 62, 64
 Ocevski Boris 167
 Okudźawa (Okudźawa) Bułat 212
 Opacki Ireneusz 69, 139
 Orbini Mavro 46
 Ostojić Tihomir 135

P

Pachomiusz Serb 104
 Pandev Dimitar 104, 229
 Pankiewicz Janina 110
 Panov Branko 80
 Panovski Done 104, 144, 229
 Pasternak Boris 216
 Patkaniowska Danuta 197
 Pavić Milorad 85, 205
 Pavlovski Borislav 14, 16
 Pavlovski Božin 20, 90, 136, 186, 193,
 198
 Pavlovski Jovan 102, 109, 193, 221
 Pavlovski Radovan 20, 35, 41—42, 53,
 99, 101, 109, 114, 143, 146, 149,
 151, 157, 220
 Pawluczuk Włodzimierz 155
 Pawłowa (Pavlova) Rumiana 94
 Pejčinovik' Kiril 30, 44, 54, 62—64, 194
 Pejov Naum 179
 Pendovski Branko 19, 193
 Penušliski Kiril 229
 Petkovik' Andreja 65
 Petkovik' Konstantin 34, 65
 Petkovska Nada 89, 158—159, 177, 189
 Petreski Hristo 24, 59, 132, 189, 202
 Petrov Aleksandar 104
 Petrov G'orče 44, 185
 Petrović Svetozar 50
 Petrovski Trajan 33, 99, 133, 145,
 148—150, 156
 Piątkowski Krzysztof 139
 Pilniak Boris (Boris Vagau) 70
 Piotr I Wielki Romanow 30

Plevneš Jordan 22, 71, 111, 158, 229
 Płaskowicka-Rymkiewicz Stanisława 147
 Podgorec Vidoe 77, 93, 186
 Poe Edgar Allan 70, 124
 Pogačnik Jože 73
 Polenakovik' Haralampie 74, 153, 229
 Polo Marco 89
 Pop-Simovik' Risto 69
 Pop-Stefanov Nikola 63
 Popa Vasko 70, 155
 Popov Anton 35, 170
 Popov Blagoj 170
 Popov Stale 19, 41, 114—119, 121—122, 133, 136, 168
 Popović Miodrag 66
 Popović-Radović Mirjana 127
 Popovski Ante 96—99, 102—104, 108—109, 145—146, 158, 208, 220
 Popovski Kosta 179
 Poprzęcka Maria 206
 Poradecki Jerzy 209
 Pound Ezra 108
 Preradović Petar 210
 Prévert Jacques 212
 Prlićev Grigor 15, 31, 44, 55, 58, 64, 66—67, 98, 133, 198, 210, 220—222
 Prličko Petre 189
 Prokopiev Aleksandar 24, 92, 138—139, 199, 206—207
 Puchalska Mirosława 10, 197
 Pulevski G'org'i 46, 64—65, 185
 Puškin (Puškin) Aleksandr 201
 Pyrron 44

R

Racin Kočo (Kosta Solev) 15, 35, 42, 44, 55, 69, 166, 173—174, 187, 190, 198, 209
 Radičevski Naume 100, 167
 Radik' Milivoj 187
 Radovanović Vojislav 153
 Rakowski (Rakovski) Georgi 55
 Rapacka Joanna 23, 46

Reczek Stefan 133
 Rembrandt van Rijn 89
 Rendžov Mihail 21, 34, 38, 42, 97, 109, 154, 202, 208—209, 211, 215, 222
 Rilke Rainer Maria 203, 217, 219
 Rimbaud Jean Arthur 51, 202—203
 Risteski Blagoja 147, 154
 Ristić Marko 169
 Ristovski Blaže 35, 56, 91, 229
 Rops Félicien 218
 Rose Margaret 100
 Rostworowski Jan 204
 Rościsław 75—76
 Rousseau Jean Jacques 63, 164, 192
 Rowiński Cezary 220
 Różanowski Ryszard 13
 Ručigaj Danica 212

S

Samuel 32—33, 57, 78—79, 90, 107, 109—110
 Sandanski Jane 44—45, 183, 185
 Sartre Jean Paul 70, 172
 Savonarola Giorolamo 105, 226
 Sazdov Tome 14, 16, 157
 Schlegel Friedrich 198, 205
 Schopenhauer Arthur 45
 Semczuk Małgorzata 10, 197
 Senghor Léopold Sédar 206
 Serski Isaije 104
 Shelley Percy Bysshe 217
 Siljan Rade 24, 133, 182, 214—215
 Siljanovski Ljupčo 21, 24
 Simičiev Kole 60, 141
 Simjanovski Stojmir 178
 Simonow (Simonov) Konstantin 169
 Sinaitski Teodosije 63
 Skarga Barbara 11, 224
 Skwarczyńska Stefania 50, 138
 Slaveva Lidija 58
 Sławejkow (Slavejkov) Penczo 55
 Sławiński Janusz 13, 28, 49, 97, 212

Smak'oski Boško 101, 109, 130—132, 190
 Smilevski Vele 21, 35, 99, 115, 229
 Smiljanić Toma 42
 Smirnenki Hristo 35
 Sobolewska Anna 10, 197
 Sofokles 99
 Sokolović Mehmed 118
 Soldatov Nikola 189
 Solecka Kazimiera 93
 Solev Dimitar 19, 35—36, 40, 42, 89, 119
 Solomos Dionisios 66
 Solunski Koce 177—178
 Spartakus 99
 Spasov Aleksandar 20, 25, 40, 148, 183, 228—229
 Spasov Ljudmil 93
 Sprostranov Eftim 42
 Spsychalski Marian 182
 Sremac Stevan 121
 Srez Dobromir 79
 Srieznievski (Sreznjevskij) Ismail 56
 Stabryła Stanisław 94
 Stalev Georgi 14, 16, 25, 34, 64, 67, 96, 98, 110, 115, 141, 159, 194, 201, 229
 Stalin (Iosif Džugaszwili) 17, 176, 178
 Stanković Borisav 121
 Stanoevski Cvetan 45
 Stańczak Wojciech 94
 Stardelov Georgi 19, 22, 30, 41, 46—47, 61, 68—69, 80, 103, 105, 124, 147, 160—161, 194—195, 201, 211, 226, 229
 Starova Luan 35, 94, 149, 201, 229
 Staszczak Zofia 9
 Stefan VI 76
 Stefan z Ochrydu 63
 Stefanija Dragi 14, 16, 66
 Stefanovik' Ceko 69
 Stefanovski Goran 22, 70, 111, 159—160
 Stefanovski Riste 65, 159
 Stein Gertruda 36
 Stojanovik' Miroljub 195
 Stojčevska-Antik' Vera 14, 16, 25, 49, 56, 60, 100, 113, 229

Stojčevski Sande 21, 43, 61, 96, 99, 109, 149—150, 157
 Stojković Sreten 135
 Stojmenska-Elzeser Sonja 26, 190, 202—203, 229
 Stojmenski Ljupčo 101, 201
 Strezovski Jovan 21, 114, 130, 146, 201
 Sulejman III Wspaniały 118
 Sulima Roch 113, 115, 122
 Symeon 76, 110
 Symotiuk Stefan 10
 Szacki Jerzy 8, 10
 Szary-Matywiecka Ewa 10, 197
 Szmyd Jan 9
 Szołochow (Šolohov) Michaił 169
 Szymczyk Grażyna 148

Š

Šliziński Jerzy 193
 Świętopełk 76

Š

Šafárik Pavel 56
 Šapkarev Kuzman 44, 64—65
 Šatev Pavel 71, 184
 Šaulić Novica 147
 Šeleva Elizabeta 87, 92, 128, 137, 140, 213
 Širilov Petar 21, 180, 191, 230
 Šomlo Ana 205
 Šopov Aco 17—19, 34, 143, 170—171, 174, 180, 187, 190—191, 200—201, 203, 206—207, 209—210, 213, 215, 222
 Šopov Vladimir 96, 99, 109

T

Tahmišćić Husein 179
 Takovski Eftim 93,
 Tanevski Stefan 110

Taškovski Ljuben 99, 180, 212
 Temkov Kiril 44
 Teofilaktes 56, 74
 Terzovski Milan 201
 Theotokis Nikiforos 54
 Thompson Stith 127
 Tichonov (Tihonov) Nikolaj 169
 Tieghem Paul van 11
 Tihomir 79
 Tiutczew (Tjutčev) Fiodor 198
 Tocinovski Vasil 167
 Točko Ivan 18, 123, 159, 171, 186,
 191, 221
 Todorov Cvetan 172
 Todorovska Z. 154
 Todorovski Gane 18, 20, 38, 42, 52,
 66—67, 71, 96, 109, 130, 142, 171,
 174, 178, 183, 190—191, 194—195,
 203, 208, 216, 220, 223, 229
 Tomasziewicz Jerzy 197
 Tomovski Duško 202
 Tošev Pere 185
 Trakl Georg 70, 217
 Trifunovska Radmila 100
 Trzynadlowski Jan 148
 Tuševski Vančo 58, 66
 Tuwim Julian 190
 Tylor Edward 8

U

Ugrinova Radmila 229
 Ulicka Danuta 62, 104
 Urbankowski Bogdan 197
 Uroševik' Vlada 20—21, 35, 42, 82—83,
 88, 90, 97, 99, 123—124, 128—129,
 148, 151—152, 157, 203, 207, 214,
 217, 220
 Uspienski (Uspenskij) Boris 9

V

Vangelov Atanas 21, 154, 172, 179, 193,
 209, 220, 230

Vapcarov Nikola 35, 166, 170, 174, 190
 Varagine Jacopo da 86
 Varošlija Branko 169
 Verković Stefan 31, 143
 Veselinović Janko 115
 Vidmar Josip 167, 169
 Vidoeski Božidar 25, 53, 56, 73, 229
 Vigny Alfred de 202
 Višinski Boris 173
 Vladova Jadranka 24
 Vodička Felix 72
 Vojnicalija Milan 199
 Volkanovski Mile 159, 221
 Vraz Stanko 31
 Vuk-Pavlović Pavao 45
 Vulgaris Evgenios 54

W

Waksmund Ryszard 127
 Wawrzyńczyk Jan 104
 Wergiliusz 98
 White Hayden 38
 Wiching 76
 Wierzbicki Jan 32
 Wilkoń Teresa 25, 176, 186
 Wojecki Mieczysław 182
 Wolter (François Marie Arouet) 54,
 62—63, 164
 Woolf Virginia 36, 70, 172
 Wostokow (Vostokov) Aleksandr 56
 Wrocławski Krzysztof 108, 139

Y

Yeats William Butler 70, 217

Z

Zawada Andrzej 133
 Zafirovski Mitko 189
 Zarevski Branko 200

Zdravkovski Cane 229
Zeidler-Janiszewska Anna 11
Zielińska Barbara 151
Ziomek Jerzy 28, 97, 212
Zogović Radovan 165, 168, 190
Zografski Partenije 64

Ž

Żabicki Zbigniew 188
Żółkiewski Stefan 49

Ž

Žinzifov Rajko 15, 31, 34, 55, 65, 173,
198, 210

Lech Miodyński

**Vrak'anja na značenjata
Aktueliziranja na kulturnite tradicii vo makedonskata
literatura po 1945 godina**

Rezime

Vo raspravata se diskutira za problemot na prisutnosta na različni kulturni i literaturni tradicii vo sovremenite umetnički tekstovi sozdadeni vo makedonskata jazična zona. Relacijata pomeg'u staroslovenskiot, folklorni, prosvetitelški i romantični sostaven del i sinkretičkata svest na poslednite decenii na literaturnata istorija e pokazana vo perspektivata na atipičniot evolucionen proces na ovaa pismenost. Nejzinite zabrzuvanja, dilemite na evropeizacijata i originalnata struktura na fazite se opišani vo kontekstot na podrobnite avtorski rešenija koišto na kamufliran ili demonstrativen način se nadovrzuvaat na konkretnite tradicii. Obnovata na kolektivnata memorija se zaključuva vo primenuvanjeto na konfrontacioni konverzii, meg'utoa efektot na promenite na nasledenata semantika se elementi koišto ne pojavuvaat pripadnost kon čitlivi sistem na aktueliziranja.

Vo prviot del (glavite *Narušuvanja na evolucijata i Zagubeni paradigmi*) se zboruva za karakterističnite crti na diskontinuitetot na literaturni razvoj, efektivnosta na "zabrzvanata promena" i opštite pravci na meg'ukulturnite relaciji vo dvaesetvekovnite diskursi. Vtoriот del gi pretstavuva simultanite (rekonstruktivni i interpretativni) vrak'anja na smislite na tradicijata: *Slavia Orthodoxa i paganski arhaizam: intertekstovi sprema herojskata legenda na kulturata* — inspiraciite so najstarata alka na kulturni i literaturni testament koišto osciliraat pomeg'u transpozicijata na istoriografskite motivi i filozofija na istoriskata mitologizacija (istoriozofija) na idejata i temata; *Od dokumentarnosta kon psevdistorii i mitskata terapija* — preobrazuvanjata na folklorni idiom vrz osnova na metodite na fotografskata registracija i imitiranjeto na konvencijata, reprodukcijata na fantastikata, kreacijata na metafunkcionalno prikažuvanje i lirskoto penetriranje na arhitipovite; *Dijalektika na persvazivnite proekti* — sovremeniот umetnički didaktizam na opštествeno angažiranata literatura vo razni interventivni funkcii sprema opštествeno-nacionalnite konteksti; *(Neo)romantični obnovuvanja: pomeg'u sentimentalen i simboličen zbor* — povikuvanjata na stavovite na individualistički iracionalizam, čitani preku kategoriite na dijalogot so prirodata, eshatologijata na stradanjeto i estetskata intuicija. Ukažanite načini, celi i formi na crpenje od nasledstvoto se javuvaat so različna produktivnost na rekonstrukcii vrz oskaka na vremeto. Vistinskata konstrukciska inovativnost često e zamenuvana so kulturniот instrumentalizam na "vtoričnata kreacija" — generiran od potrebite na netipičnata literaturno-istoriska struktura i opštественata avtoafirmacija na nacionalnoto *sacrum*.

Lech Miodyński

**Returns of meanings
Actualization of cultural tradition
in Macedonian literature after 1945**

S u m m a r y

In this book the problem of various cultural and literary traditions in modern artistic texts which have been created in the Macedonian language zone — is discussed. Relation between the old Slavonic, folk-like, Enlightenment and Romantic elements and the syncretic awareness of the last few decades of history of literature is shown in view of non-typical evolutionary process of writings in Macedonia. Its speeding pace, dilemmas of Europeanization and unique phase-timing are described in the context of the particular authors who either in a camouflage way or by manifesting it openly refer their works to the actual traditions. Reconstruction of the common memory consists of making use of confrontational or continuational conversions, yet the effect of changes of the inherited semantics are these elements which do not fit to the clear system of actualization.

In part I (chapters on *Evolution disturbances* and *Paradigms lost*) characteristics of non-typical historic-literary development are being discussed along with efficiency of “speeded changes” and of some general directions of intercultural relations in the sphere of the XXth century discourse. Part II presents simultaneous returns (both reconstructive and interpretatory in nature) of meanings of tradition: *Slavia Orthodoxa and a pagan archaism: intertexts versus the heroic legend of culture* — inspirations being the oldest element of both cultural and literary testimony, oscillating between transposition of historiographic motifs and historiosophic myth-creating idea and the subject matter; *From documentary to pseudo-history and myth-creating therapy* — transformation of the folk idiom on the basis of the method of reportlike registering and imitating of conventions, reproduction of fantasy meta-fictional creation of narration and lyrical penetration of the archetypes; *Dialectics of persuasive projects* — contemporary artistic didacticism of the socially involved literature serving its various intervention functions in socio-national contexts; *(Neo)Romantic renewals: between sentimental and symbolic words* — references to individual approach of irrationalism, deciphered by categories of a dialogue of an individual and nature, eschatology of suffering as well as esthetic intuition. The presented ways, aims and forms of making a full use of inheritance show different productivity of their reconstruction along the time axis. True innovation of construction is often replaced now by the culture instrumentalism of the “secondary creation” — generated by the needs of non-typical historic-literary structure and social self-affirmation of the national *sacrum*.

Redaktor
Barbara Todos-Burny

Redaktor techniczny
Barbara Arenhövel

Korektor
Lukrecja Wawrzyczek

Copyright © 1999
by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-0858-6

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

Wydanie I. Nakład 250+50 egz. Ark. wyd. 19,5. Ark. druk.
15,25. Przekazano do składu w styczniu 1999 r. Podpisano do
druku w czerwcu 1999 r. Papier offset. kl. III, 80g, 70 × 100.
Zam. 5/99 Cena 20 zł

Skład i łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: Drukarnia GOLDPRESS
ul. Płonów 24, 41-200 Sosnowiec

BUŚ

nr inw.: BGN - 2814



BG N 286/1768

Cena 20 zł

ISSN 0208-6336

ISBN 83-226-0858-6